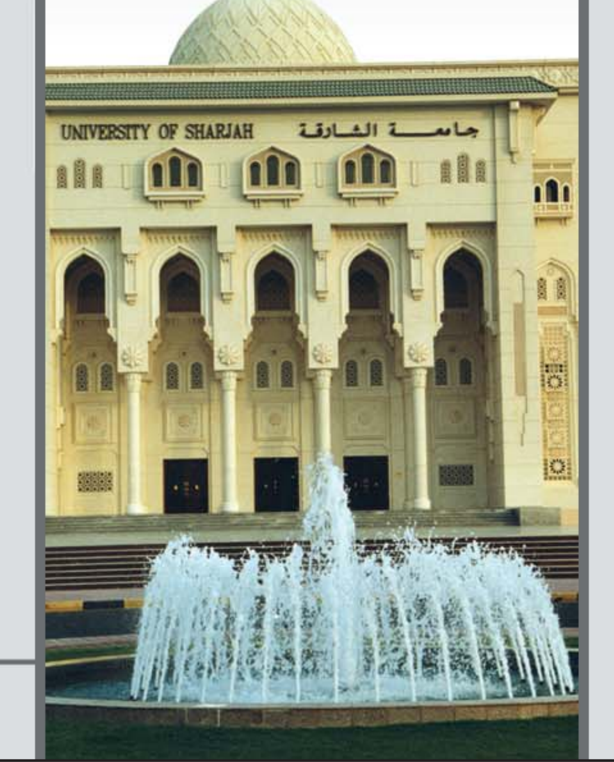


مجلة جامعة الشارقة

دورية علمية محكمة

للعلـــوم الإنسانيـة والاجتماعية



المجلد 9 ، العدد 2
رجب 1433 هـ / يونيو 2012 م
الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

شعريّة السّرد: دراسة في رواية "رحلة ابن فطّومة" لنجيب محفوظ

د. مفلح الحويطات
كليّة اللغات - فرع الجامعة الأردنيّة في العقبة
العقبة - الأردن

تاريخ الاستلام 2011-07-05 **تاريخ القبول 2012-02-07**

الخلاصة

تتناول هذه الدراسة موضوع الشّعريّة في السّرد، فتعرض – أولًا - حدود المفهوم والمجالات التي يمكن أن يتمثّل فيها. وتذهب الدراسة - من ثمّ - إلى اختبار هذا الجانب في رواية "رحلة ابن فطّومة" لنجيب محفوظ، إذ تتبيّن أنّ شعريّة هذه الرّواية متأتّية، في الأساس، من تجريبيّتها في الإفادة من أشكال التّراث السّرديّ العربيّ ولا سيّما أدب الرّحلة، وتطويعه في الكشف عن قضايا الحياة والوجود والعدالة والحريّة..، وهي قضايا تلازم الإنسان في كلّ زمان ومكان. وتبحث الدراسة تمثلات هذه الشّعريّة في جوانب محدّدة من الرّواية، هي: العنوان، والوصف، واللّغة، والإيقاع. وتخلص الدراسة، من ذلك كلّه، إلى إبراز دور اللّغة التي أحسن الكاتب توظيفها واستثمار إمكانيّاتها الجماليّة والتّعبيريّة في خدمة نصّه رؤية وتشكيلًا.

الكلمات الدّالة: الشعريّة، السّرد، رحلة ابن فطومة، نجيب محفوظ.

مدخل

كثيرًا ما تثار قضيّة الأجناس الأدبيّة والحدود الفاصلة بين جنس أدبيّ وآخر. ومع أنّ هذه القضيّة قد أثارت تحفّظات بعض الدّارسين وربّما اعتراضاتهم، باعتبار أنّ لكلّ نوع حدودَه القارّة التي لا ينبغي أن يتجاوزها إلى غيرها، إلا أنّه بات من الواضح الآن أنّ هذه الحدود بدأت بالتّقارب والتّداخل؛ إذ استثمر الشّعر كثيرًا من عناصر الرّواية كالسّرد وتعدّد الأصوات والمونولوج وغيرها. واستثمرت الرّواية - في المقابل - من الشّعر بعض عناصره ومرتكزاته النّوعيّة كالصّورة والرّمز والإيحاء والتّكثيف واللّغة الشّعريّة المتّكئة على الاستعارة والمجاز والكناية وغيرها[1].

إنّ مفهوم "الشّعريّة" لا يقتصر في الشّعر نفسه على جانب الوزن والقافية كما هو الحال في تصوّر بعض دارسي الشعر ونقّاده[2]، بل إنّ عنصري الوزن والقافية ما عادا يشكّلان قيمة حاسمة في تقييم أيّ قصيدة، إذ باتا شرطين ثانويّين في الحكم على شعريّة النّصّ. لقد توسّع هذا المفهوم وأصبح يهدف "إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظم ولادة كلّ عمل"[3]. إنّ "العمل الأدبيّ في حدّ ذاته [ليس] هو موضوع الشّعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعيّ الذي هو الخطاب الأدبيّ، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيًا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقيّ بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبيّ، أي الأدبيّة"[4]. أو ما يجعل، وفق ياكبسون، من "رسالة لفظيّة أثرًا فنيًّا"[5]. وعليه، فمن الواضح أنّ مفهوم الشّعريّة لم يبق مرتبطًا بالشّعر وحده، وإنّما أصبح قاسمًا مشتركًا بين كثير من الأجناس الأدبيّة والفنيّة. لقد أصبحت الشّعريّة تتعلق "بالأدب كلّه سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثريّة"[6].

لقد وجد مفهوم شعريّة الرّواية اهتمامًا واضحًا من النّقاد، إن على مستوى النّظريّة أو التّطبيق[7]. وتهدف هذه الدّراسة إلى الوقوف على جوانب تطبيقيّة محدّدة من شعريّة الرّواية، وتختار - في سبيل تأكيد هذه الفرضيّة - إحدى روايات نجيب محفوظ، وهي رواية "رحلة ابن فطومة"[8] التي تنحو منحًى تجريبيًّا واضحًا بانفتاحها وإفادتها من أشكال قصصيّة في تراثنا السّرديّ، من مثل: حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات وأدب الرّحلات، وغيرها. ولم يأتِ اختيار هذه الرّواية فقط من أجل اختبار فرض جاهز هو تحقق الشّعريّة في نصّ روائيّ ما، وإنّما كانت قراءة الرّواية، في الأساس، هي الدّافع لاستجلاء موضوع الشّعريّة ودَرْسِها فيها.

لقد عاين بعض من درس هذه الرّواية هذا الجانب؛ أعني جانب اتّصالها بالموروث الحكائيّ وانفصالها عنه في الوقت ذاته[9]. وهو أمر قد يكشف تناوله وتحليله، على كلّ حال، عن ملامح من شعريّة هذه الرّواية من هذا الجانب تحديدًا. في حين اتّجه آخرون إلى مقاربة "الفكرة" التي تطرحها هذه الرّواية في الأساس[10]. وهو جانب مُغرٍ - في ما أتصوّر - لأيّ دراسة، لأنّ هذه الرّواية تتكشّف عن بعد فلسفيّ ملحوظ، تمثّل في موقف الإنسان الحائر من قضايا الوجود والحياة وإشكاليّتهما، ونشدانه العدل والحريّة والكمال، وغير ذلك من قضايا ظلّت تؤرّق الإنسان عبر تاريخه الطويل وما زالت.

ومن الملاحظ أنّ "شعرية رحلة ابن فطّومة" ظلّت أمرًا غائبًا عن كثير من هذه الدراسات، وهو ما تحاول هذه الدّراسة أن تقف على بعض جوانبه. وقبل أن أداف إلى معاينة هذه الجوانب كما تجلت في النّصّ، لا بدّ من الإشارة إلى أمرين:
أوّلهما أنّ الرّواية - فنّا أدبيًّا - تعدّ بفضل مكوّناتها العامّة من مكان وزمان وشخصيّات وأحداث..، من أكثر الأجناس الأدبيّة تمكّنا في الانفتاح على مختلف الفنون، مع قدرتها - في الوقت ذاته - على المحافظة على حدود النّوع[11]. وإن بقيت لها - مع ذلك - خصوصيّتها التي تميّزها جنسًا له استقلاله وتفرّده الواضحان، فليس من الممكن - مثلا - تطبيق كلّ المفاهيم المستخلصة من الشّعر على الرّواية؛ لأنّ للرّواية شعريتَها وقوانينَها الخاصّة بها.
وثانيهما أنّ مفهوم الشّعريّة في هذه الدّراسة سيتجاوز مفهومها العامّ "بوصفها العلم الجديد الّذي يكشف عن القوانين العامّة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها الأعمال الأدبيّة وتجليها في آن"[12]، فهذا هدف أكبر من مسعى هذه الدّراسة وطاقتها، وإنّما ستقتصر الدّراسة الحاضرة على جوانبَ محدّدة، لعلّ في استقرائها ما يؤكد أمر هذه الشّعريّة ووضوحها في هذه الرّواية.
وهي جوانب كان للّغة فيها، بما تميّزت به من جماليّات وتوظيف لافت للمجاز والاستعارة، وميل إلى الإيجاز واللّمحة الدّالة، مع ما يستتبع ذلك من مشاهد وصفيّة وإيقاعٍ "هندسيٍّ" متعمد وموظف في البناء، دورٌ تجاوز الجانب الشّكليّ والتّوصيليّ ليؤدّي وظائفَ فاعلة ومؤثرة في رؤية النّصّ وتشكيله. وهو جانب يستحقّ، وَفق تقدير الدّارس الحالي، وقفة متأنّية تكشف ملامحه وتبيّن قيمه الدّلاليّة والجماليّة.
وإذا كانت الشّعريّة كثيرًا ما تجد تجلّياتها - وفقًا لتصوّر بعض النقّاد - في النّصوص التي تنحرف عن قواعد النّوع، وتتميّز بما تحدثه من اختراقات وتجاوزات في البنية القارّة للجنس الأدبيّ[13]. في الوقت الذي تندرج فيه "رحلة ابن فطومة" في سياق ما يمكن أن يوصف بـ "عمود السّرد" وفق تعبير سعيد يقطين، وهو السّرد الذي يميل في سماته العامّة إلى مبدأ "الخطّيّة" في تسلسل الحدث والزّمن وتطوّرهما... إلخ[14]، فإنّ شعريّة هذه الرّواية مع ذلك تتأتّى من جوانب أخرى ستجهد هذه الدّراسة في استجلائها وإبرازها؛ إذ ليس ثمّة إجماعٌ على شعريّة واحدة ذات نمط ثابت متعيّن يمكن الاحتكام إليه والقياس عليه دائمًا، وإنّما لكلّ نصّ تشكيله الخاصّ وبناؤه المتفرد الذي يفرض طريقة مقاربته واستنطاقه.

رحلة ابن فطّومة

صدرت رواية "رحلة ابن فطّومة" عام 1983م. ويتلخّص موضوع الرّواية وفكرتها في قصّة الرحّالة قنديل محمّد العنابي المعروف بابن فطومة. كان أبوه تاجر غلال ثريًّا، أنجب سبعة أبناء أصبحوا تجارًا مرموقين، وحين تجاوز الأب الثمانين من عمره وقع نظره على فتاة جميلة بنت سبعة عشر عامًا اسمها فطومة الأزهريّ فتزوّجها، وأقام معها في دار رحيبة سجّلها باسمها. وقد أحدث ذلك الزّواج غضبًا عارمًا في أسرته، ازداد أواره وتضاعف حين أنجبت هذه الفتاة الأخ الثامن لأولئك الأبناء. وقد سمّاه أبوه "قنديلا"، غير أنّ إخوته أطلقوا عليه اسم "ابن فطومة" تبرّؤًا منه وتشكيكا في نسبه. ولم يلبث أن يموت الأب تاركا لابنه الصّغير وأمّه ثروة مجزية، ولكنّ

الضّغينة تقع بين الإخوة، الأمر الذي يدفع الأمّ إلى منع ابنها الصّغير من الذّهاب إلى الكتّاب خوفًا عليه. وتعهد مقابل ذلك بتدريسه إلى الشّيخ مغاغة الجبيلي الذي يعلمه القرآن والحديث واللّغة والحساب والأدب.. تاركًا في الفتى تأثيرًا بالغًا يتجسّد على نحو واضح في إلهامه بفكرة "الرّحلة" التي قام بها في الأساس الشّيخ مغاغة دون أن يتمكّن من إكمالها. وهي الفكرة التي تستحوذ على اهتمام ابن فطومة وتتمكّن منه. وفي الوقت الذي يقع ابن فطّومة في حبّ حليمة بنت الشّيخ عدلي الطنطاوي التي يختطفها منه الحاجب الثّالث للوالي متّخذها زوجته الرّابعة، يكون الشّيخ مغاغة الجبيلي قد حدّد هدفه بالزّواج من والدة تلميذه قنديل.

وقد كانت هذه الأحداث كفيلة بتعزيز فكرة الرّحلة في نفس ابن فطّومة وتعجيلها، فيقرّر الارتحال وفي نيّته الوصول إلى دار الجبل التي تمثّل الحلم والمبتغى والكمال. وتبدأ الرّحلة من دار الوطن مرورًا بدار المشرق ودار الحيرة ودار الحلبة ودار الأمان وصولًا إلى دار الغروب ودار الجبل التي تنقطع أخبار الرّحلة قبل أن تصلها القافلة. وقد كان ابن فطومة يسجّل - وهو يمرّ بتلك الدّيار - ملاحظاته ومشاهداته، راصدًا أوجه التّشابه والاختلاف بينها وبين وطنه الذي غادره بغية العودة له بالدّواء الشّافي لكثير من علله وأمراضه. هذا هو الملخّص العامّ لأحداث الرّواية، وكان القصد من تقديمه وضع القارئ في جوّ الرّواية وتمكينه من الرّبط بين أحداثها وما يرد في البحث من أفكار وتحليلات. وعليه، فستكون الدّراسة الحاليّة معنيّة بالوقوف على الجوانب التّالية التي ترى أنّها قد جسّدت موضوع الشعريّة، ووجدت تحقّقها الفعليّ في نصّ الرّواية، وهي:

- شعريّة العنوان.
- شعريّة الوصف.
- شعريّة اللّغة.
- شعريّة الإيقاع.

شعريّة العنوان

يتّخذ العنوان في النّصوص الحديثة أهمّية كبيرة؛ فهو المدخل أو العتبة - كما يطلق عليه بعض الدّارسين - الذي/ التي تواجه القارئ[15]. ومن الطبيعيّ أن يثير هذا العنوان "أفق التّوقّع" لهذا القارئ، ويستثير لديه جملة من التّساؤلات والتّوقّعات حول رؤية العمل المركزيّة قبل أن يدخل إلى أجواء العمل وتفصيلاته المتشعّبة. ومن الواضح أنّ الاستجابة التي يثيرها عنوان النّصّ تتناسب وثقافة هذا القارئ، ودرجة حساسيّته وتقبّله النّقديّ، بعد أن تطوّر دور القارئ في النّقد الحديث من مستقبل مستهلك إلى منتج فاعل، له أثره الخطير في إنتاج النّصّ وتوجيهه[16].

والنّاظر في عنوان رواية "رحلة ابن فطّومة" لنجيب محفوظ، لا بدّ أن يستوقفه هذا العنوان، ويؤثر - بطريقة أو بأخرى - في اتّجاهات تقبّله واستقباله لهذا النّصّ. ولعلّ أوّل ما يمكن أن يتوقّف عنده القارئ هو كلمة "رحلة" التي تحيل في دلالتها المباشرة إلى معنى الانتقال من مكان إلى آخر لغايات قد تتعدّد وتختلف. وربّما وجدت هذه الكلمة مسوّغ استعمالها إذا ما نُظر إلى الرّواية (أيّ رواية) بأنّها، في الأصل، رحلة في الزّمان والمكان للكشف عن الآفاق الاجتماعيّة

وتعرية القيم والاعتقادات... إلخ. وتكتسب كلمة "رحلة" دلالاتٍ إضافيّةً حين تضاف إلى "ابن فطومة"؛ إذ تحيل إلى التّراث الذي تعدّدت فيه أشكال الرّحلة، من رحلة مكانيّة زمانيّة، إلى رحلة رمزيّة فكريّة، إلى رحلة صوفيّة روحيّة[17]؛ فالعنوان ذاته يربط القارئ برحلة تاريخيّة تراثيّة لها حضورُها في التّراث العربيّ، هي رحلة الرّحّالة المشهور "ابن بطوطة" الذي جاب آفاقا واسعة من المعمورة، مسجّلا مشاهداته وتجاربه المتنوّعة[18]؛ فالتّشابه بين الاسمين واضح، فكلاهما ابن لاسم مؤنّث، وجاءا على وزن واحد، فضلا عن أنّهما يشتركان في ثلاثة أحرف من أصل خمسة. كما أنّ التّشابه بين الشّخصيّتين في المنحى العمليّ والتّوجّه المسلكيّ واضح لا يخفى؛ فقد ورث ابن فطومة عن الرّحّالة العربيّ الشّهير رغبته المسكونة بحبّ الاستكشاف، و"حياته التي وقفها مثله على التّجواب في آفاق قارات العالم"[19]. وربّما يكون أخيرًا من الملامح الطريفة التي تجمع بين الشّخصيّتين أنّ ابن بطوطة كان يحرص في ترحاله أن "يعيش حياة متجدّدة وحيويّة، ينعشها بالزّواج في كلّ بلد يزوره تقريبًا"[20]. وهو الأمر الذي نجد ما يماثله لدى ابن فطومة الذي تزوّج هو الآخر في أثناء رحلته غير مرّة. إنّ استثمار نجيب محفوظ لشكل الرّحلة - مع ما تتّصف به روايته من ملامح معاصرة - لا يكشف عن تواصله مع التّراث واستيحائه لكثير من أشكاله حسب، وإنّما هو يتّخذ من شكل الرّحلة - تحديدًا - إطارًا يوظفه في التّعبير عن جوانب حياتيّة ووجوديّة متعدّدة، راصدًا - عبر مراحل الرّحلة المتعاقبة - كثيرًا من القيم والأفكار والقضايا المؤرّقة.

وإذا ما انتقلنا إلى العناوين الدّاخليّة للرّواية، وهي ما يعرف بالنّصّ الموازي أو العتبات[21] التي تشمل من ضمن ما تشمل في النّصّ: العنوان الأساسيّ والعناوين الدّاخليّة والملحقات والملاحظات الهامشيّة تحت الصّفحات والإهداءات... إلخ، فإنّنا نجد أنّ كثيرًا منها يحمل أبعادًا إشاريّة دالّة، يستطيع القارئ المتمعن أن يتلمّس ما تنطوي عليه من شحنات دلاليّة رامزة؛ فـ "دار المشرق"، وهي الدّار الأولى التي يصادفها ابن فطومة بعد رحيله عن الوطن، دار وثنيّة كما يصفها بتحديد ووضوح[22]. ولعلّها بذلك تمثّل أولى تطلّعات الإنسان وحيرته أمام أسرار الوجود الملغزة. وهي - إن صحّ مثل هذا التّأويل - تعدّ انعكاسًا دلاليًا واضحًا لكلمة "المشرق" التي تحيل دلالتُها المعجميّة المباشرة إلى جهة شروق الشّمس؛ بداية الانطلاق في الرّحلة والرّؤية والمعتقد. هذا فضلًا عمّا يمكن أن تثيره لفظة المشرق/ الشّرق على إطلاقها في ذهن المتلقّي عادة من إيحاءات وتداعيات نمطيّة؛ حيث الشّرق يبقى المستودع الأوّل للمعتقدات والرّوحانيّات على اختلافها وتنوّعها. ومن هنا فقد كانت حياة هذه الدّار تمثيلًا للبساطة والانسجام مع الذات كما يقول حكماؤها؛ فـ "الحياة لا تعرف الدّوام، وأنّها نحو المحاق تسير، ولكنّها طيّبة للطيب، وبسمة للباسم، فلا تبدّدوا ثروتها في الحماقة (..) امرحوا، والعبوا، وانتصروا على الوساوس بالرّضى"[23].

ومن اللافت أنّ هذه الدّار تلتقي مع "دار الغروب" بعلاقة تضاديّة، إن على مستوى التّسمية: المشرق/ الغروب، أو على مستوى الرّؤى والمنطلقات؛ فدار المشرق - كما ذكر - وثنيّة، تؤمن بما تدركه الحواسّ، فآمنت - تجسيدًا لهذا التّصوّر - بالإله القمر؛ لأنّها تراه وتفهم لغته[24]. أمّا دار الغروب فهي تمثّل - في ما يبدو - "دار التّصوّف أو وطن الرّوح التي يستعدّ فيها العارف للقاء ربّه في دار الجبل بالتّجرّد من كلّ ما يشدّه إلى الحياة والواقع والمادّة"[25]؛ فأهلها "حياتهم

هنا موافقة للحقّ ومفارقة للخلق (..) جميعهم مهاجرون، من شتّى الأنحاء يجيئون إعراضًا عن الهواء الفاسد، وليعدّوا أنفسهم للرّحلة إلى دار الجبل"[26]. هل أراد السّارد أن يقول إنّ رحلة الإنسان في تصوّر الوجود تبدأ بالحسّيّ الملموس وتنتهي بالمجرّد الرّوحيّ، على نحو يتوازى مع رحلة الصّوفيّ نفسه الذي لا يصل إلى ما هو عليه من تسام روحيّ إلا بعد مكابدات ماديّة حسّيّة قاسية؟

وثمّة عناوين داخليّة أخرى يمكن للدّارس أن يتوقّف إزاءها مستجليًا بعض ما يمكن أن تثيره من دلالات موحية؛ فدار الحلبة هي أقرب - إذا ما ربطنا النّصّ بسياقه الخارجيّ - إلى النّظام الرّأسماليّ في عالمنا المعاصر، مع الإشارة إلى ما تجنح إليه الرّواية من تبسيط لطبيعة هذا النّظام، واقتناص للرّؤية العامّة التي ينطلق منها. وهذه الدّار تحفل - وَفق ما يتبدّى في الرّواية - بضروب من الحرّيّة الفرديّة، وتقبل للتّباين في الموقف والرّأي والعقيدة، ولذا توجد "فيها جميع الدّيانات، فيها مسلمون ويهود ومسيحيّون وبوذيّون، بل فيها ملحدون ووثنيّون.."[27]. وتشهد كذلك وجوهًا من المواقف والممارسات المتباينة والمتناقضة التي لا تؤدّي مع ذلك إلى صدام أو احتراب؛ فالرّاوي مثلًا ينقل مشاهدَ من مظاهرات دار الحلبة حيث تتملّكه الدّهشة لغرابة ما يرى:

"وأردت الذّهاب إلى الحكيم، ولكن هالني أن أرى الميدان وهو يتلقّى مظاهرات عديدة كأنّما كانت على ميعاد. اضطررت للبقاء في مدخل الفندق، أنظر وأسمع وأنا من الدّهشة في غاية. مظاهرة تطالب بتسليم القائد الهارب، مظاهرة تنذر من يسلّمه بالويل، مظاهرة تطالب بإعلان الحرب على الحيرة، مظاهرة تطالب بالمحافظة على السّلام بأيّ ثمن. ملكتني الحيرة وتساءلت عمّا يمكن أن يفعله حاكم بإزاء هذه الآراء المتضاربة"[28].

والمتأمل لدلالة كلمة "الحلبة" يجدها تلتقي مع طبيعة هذه الدّار وفلسفتها؛ فالحلبة تعني - من ضمن دلالاتها المعجميّة - المكان أو الميدان الذي يجري فيه السّباق أو التّنافس أو الصّراع أو نحو ذلك[29]، وصولًا إلى الفوز وتحقيق الغاية المرجوّة. فالدّلالة إذن تحيل إلى التنوّع والاختلاف، دون الاقتصار على لون واحد أو موقف مطلق.

أمّا دار "الأمان" فهي أقرب - عند إحالتها للسّياق الخارجيّ أيضًا - إلى المنظومة الاشتراكيّة. ولعلّ تخيّر هذه التّسمية كان بتأثير من سطوة هذه الدّار وتحكّمها في شؤون النّاس ومصائرهم، ابتداء من عملهم، وصولًا إلى أعيادهم وأوقاتهم الشّخصيّة. وهو ما أشاع بالتّالي قدرًا من الأمان والنّظام اللّذين لم يستطيعا - مع ذلك - أن يخفيا أجواء من القلق والتّجهّم النّاتجين عن غياب الحرّيّة، وفقدان النّاس خصوصيّتهم الفرديّة. وربّما تحقّقت شعريّة هذا العنوان من هذه المفارقة التي يكشف عنها ويعمّقها؛ فبالرّغم من الشّروط الصّارمة التي يحرص النّظام على توفيرها لأهل هذه الدّار، بدعوى رعايتهم ونشر العدالة الشّاملة بينهم، إذ "المساواة هنا تدعو للعجب، ولذلك تقرأ في الأعين طمأنينة راسخة"[30]، وفق ما يرصد ابن فطومة، إلا أنّهم - مع ذلك - مسكونون بهاجس الحيرة والقلق؛ فالوجوه جادّة ومرهقة، وهي متجهّمة وصلبة يسيطر عليها برود مخيّم[31]. ولعلّ في حرص ابن فطومة على الرّحيل عن هذه الدّار، حال حصول موعد القافلة: "وانتظرت على لهف انتهاء الأيّام العشرة"[32]، على عكس ما كان منه في دار

المشرق والحلبة، لعلّ فيه ما يدّعم هذا التّأويل.

وتمثّل دار "الجبل" الحلم المتسامي البعيد الذي يحرص الإنسان على بلوغه، غير أنّه ينأى متباعدًا كلّما رام الإنسان الاقتراب منه. ولعلّ في دلالة كلمة "الجبل" بما تتضمّنه من معاني السّموّ والارتفاع ما يتوافق وطبيعة هذه الدّار التي كثر الحديث عنها في أنحاء متعدّدة من الرّواية؛ فقد كانت المبتغى الذي عقد ابن فطومة العزم على الوصول إليه في مسعى شاقّ وحثيث لبلوغ الكمال المنشود، فيرجع إلى وطنه ومعه الحلول لكثير من مشاكله المستعصية. غير أنّه يبدّد كثيرًا من سنيّ عمره دون أن يظفر بنعمة الوصول؛ ذلك أنّ دار الجبل هي دار "الكمال"[33] التي ستبقى أملًا يراود الإنسان كلما أحسّ بحيرة الوجود وضيق الواقع وثقله. وعليه، فقد كان من الطبيعي ألا يفرد السّارد دار الجبل بعنوان مستقل كحال باقي الدّور، وإنّما نجده يضع عنوانًا دالًا - ليس مكانيًا هذه المرّة - هو "البداية". وتتأتّى شعريّة هذا العنوان من المفارقة التي ينطوي عليها؛ فهذا العنوان يشكّل - من حيث ترتيب فصول الرّواية - آخرها، ومع هذا فهو يحمل عنوان "البداية". وكأنّ كلّ محاولات الإنسان الدّائبة لوصول هذه الدّار تنتهي به دائمًا من حيث ابتدأ، ممّا يعني أنّ رَوْدَه المحاولة بعد الأخرى، سيتكرّر كلّما سعى إلى تحقيق واقع أكثر جمالًا وعدالة وكمالًا.

ويمكن أن يدرج في نطاق هذا الموضع من هذه المقاربة تلك الإضافة الخارجيّة التي لجأ إليها الكاتب في بداية نصّه وفي نهايته؛ فقد صدّر غلاف الرّواية الدّاخليّ بالعبارة التّالية: "نقلًا عن المخطوط المدوّن بقلم قنديل محمّد العنابي الشّهير بابن فطومة"، وعاد ليختمها بعبارة: "بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمّد العنابي الشّهير بابن فطومة". والكاتب يشفع هذه العبارة بالحكم القاطع التّالي: "ولم يرد في أيّ كتاب من كتب التّاريخ ذكر لصاحب الرّحلة بعد ذلك". وواضح أنّ توظيف هذه التّقنية الفنّيّة يكشف من جهة عن تأثّر النّصّ بالتّراث واستلهامه لأسلوب القصّ ونقل الخبر فيه. ويعبّر من جهة أخرى عن غاية وظيفيّة غرضها في ما يبدو إيقاع المتلقّي في شيء من الإيهام الذي من شأنه أن يعمل على استقطاب القارئ واستغوائه في لعبة السّرد[34].

وهو الأمر الذي يتأكّد أخيرًا من خلال قفل النّصّ بطرح بعض الأسئلة المعلّقة التي ستساعد أيضًا على دفع المتلقّي وتشويقه لمعرفة المزيد: "هل واصل رحلته أو هلك في الطّريق؟ هل دخل دار الجبل وأيّ حظّ صادفه فيها؟ (..) هل أقام بها لآخر عمره أو رجع؟"... إلخ.

ولعلّ في هذه النّهاية المفتوحة التي تجعل المتلقّي أمام وفرة من الاحتمالات والبدائل ما يعمق "البعد الأليجوري" في هذه الرّواية التي تعدّ - كما يذهب جورج طرابيشي - من النّماذج المعبرة عن "الرّواية الحكائيّة الكنائيّة"[35] التي تستثمر أساليب اللّغة المتعددة من مجاز وكناية واستعارة وتورية في سبيل تقديم فكرتها الرّامزة. وواضح أنّ كلّ هذا يدعم فكرة الشّعريّة فيها ويؤكدها.

شعريّة الوصف

يضطلع الوصف بأدوار مهمّة في الرّواية؛ فهو فضلًا عن كونه يمثّل وقفة أو استراحة في مضمار السّرد، فإنّ له - كما يرى جيرار جينيت - وظيفتين رئيستين[36]، الأولى: وظيفة جماليّة تزيينيّة، تعوّل على عناصر اللّون والشّكل والظل واللمس لتشكيل لوحات جماليّة في ثنايا السّرد. والثّانية: وظيفيّة تفسيريّة؛ إذ إنّ كثيرًا من الأوصاف التي تتناول - مثلًا - اللّباس، وتصميم المنازل،

وطريقة تأثيثها، وغير ذلك، تكشف عن أنماط مختلفة من تفكير الإنسان وسلوكه.
ولعلّه من الواضح أنّ الوصف يرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان، وقد كان الالتفات إلى المكان في هذه الرّواية واضحًا؛ فقد جاءت أبواب هذه الرّواية معنونة بأسماء أماكن، كما تبدّى في ما سبق من حديث. ومع أنّ أسماء هذه الأماكن لم تكن تشير إلى أماكن واقعيّة محدّدة، ولم يكن وصفها - في الوقت نفسه - وصفا تفصيليّا مستغرقا، كما هو شأن محفوظ مثلا في مراحله الواقعيّة، إلا أنّه قد تبدّت - مع ذلك - في مواضع متفرقة من الرّواية وقفات وصفيّة مكثّفة دالّة، جنحت إلى لغة المجاز والإيحاء، والميل إلى لغة الشّعر ذات المنحى الاستعاريّ:
"ومهما نبا بي المكان، فسوف يظلّ يقطر ألفة ويسدي ذكريات لا تنسى، ويحفر أثره في شغاف القلب باسم الوطن. سأعشق ما حييت نفثات العطارين والمآذن والقباب، والوجه الصّبيح يضيء الزّقاق، وبغال الحكم، وأقدام الحفاة، وأناشيد الممسوسين، وأنغام الرّباب، والجياد الرّاقصة، وأشجار اللبلاب، ونوح اليمام، وهديل الحمام"[37].
يرد هذا المقطع في بداية الرّواية عند حديث السّارد عن "الوطن". وتتبدّى من هذا الوصف جماليّات المكان التي يعكس تنوّعها غنىً في المشهد الحافل بضروب من الحيويّة والحياة. والمتأمّل لطبيعة هذا الوصف يلمس ما بين السّارد والمكان من ألفة وصفاء. ويكاد القارئ - على الرّغم من أنّ الرّواية لا تحيل على مكان واقعيّ محدّد كما أشير من قبل - يلحظ ما بين هذا المكان وأمكنة محفوظ في رواياته الواقعيّة من تقارب وشَبَه، حيث البساطة والحياة الشّعبيّة العامرة بالحركة والنّاس والنّشاط. وتتجلّى الشّعريّة في هذا المقطع الوصفيّ من القدرة على خلق بيئة روائيّة بالاعتماد على التّكثيف الذي يعدّ - وفق ما هو معروف - من أبرز سمات الكتابة الشّعريّة؛ فقد تمكّن الكاتب من التّوفيق بين عناصر مختلفة جمعت بين وصف المكان وتنوّع موجوداته وبين ما يرتبط بكلّ ذلك من مشاعر وذكريات ظلّت عالقة بنفس السّارد الذي تباينت به الأمكنة والأزمنة، وبقي مع كلّ ذلك شديد التّوق والتّعلّق بها.
ويمكن للمدقّق أن يجد كثيرًا من المقاطع الوصفيّة التي تنطوي على مقدرة واضحة في استثمار عناصر الصّوت والحركة واللون بالاتّكاء على اللغة الاستعاريّة التي تزيد من حيويّة الوصف وثرائه، وذلك على نحو ما يتمثّل في المقطع الآتي الذي يقدّم مشهدًا خاصّا بأهل المشرق في ليلة من لياليهم التّعبديّة:
"وفي الحال ترامت دقّات طبول، فاهتزّت الخواصر راقصة، ولبّت نداءها الأثداء والأرداف، وتمادت الحركة منتشرة مترامية تحت ضوء القمر. رقصت الأرض وباركها البدر، واختلط العناق بالرّقص، واندمج الجميع في غرام شامل تحت ضوء القمر"[38].
إنّ شعريّة الوصف في المشهد السّابق يمكن تلمّسها أيضًا في هذه "الدّلالة المنزاحة" عن كثير من المواضعات السّائدة، وذلك كما يتمثّل في هذا التّمازج الذي يوحّد ما بين ناس المشرق والطّبيعة في نشوة وطقوس شعائريّة عارمة، تعيد الإنسان إلى أصل النّشأة الأولى قبل أن يكبّل ذاته بمزيد من القيود. ولعلّ حديث السّارد عن ظاهرة العري التي لفتت نظره في هذه الدّار حيث "العري عادة مألوفة لا تلفت نظرًا، ولا تثير اهتمامًا، كلّ لوجهته، ولا يثير الغرابة إلا الغرباء أمثالي لما يرتدون من ملابس، والأجساد نحاسيّة اللون، نحيلة لا من رشاقة، ولكن من قلّة الغذاء، فيما

يبدو، وإن غاب عليهم الرّضى بل المرح"[39]، لعلّه لا يبعد أن يكون تجسيدًا لفكرة البدائيّة وإشباع الرّغبة، حيث يتحرّر الإنسان - كما تذهب فلسفة هذه الدّار - من ربقة العرف والعادة التي تتسبّب في إرهاق الإنسان بمزيد من الشّواغل والتّعقيدات. وهي الفكرة التي نجد ما يؤكّدها في مواضع متفرّقة من حديث السّارد عن هذه الدّار؛ فـ "نصف المصائب [كما يرد على لسان كاهن القمر في هذه الدّار] في البلدان، إن لم يكن كلّها، تجيء من القيود المكبّلة للشّهوة، فإذا أشبعت، أمكن أن تصير الحياة لهوًا ورضى"[40]. وهو ما ينعكس أثرُه بالتّالي على ابن فطومة نفسه الذي خرج في الأصل باحثا عن صورة الرّضى والكمال، بعد أن ضاقت به الحال في وطنه، فإذا بنا نسمعه يقول بعد إقامته في دار المشرق، متحوّلا عن غاية الرّحلة وهدفها: "إنّي مستغرق بالحبّ، ولا شأن لي بالزّمن، لا أهمّية الآن للرّحلة، ولا للمهمّة، ولو بقيت لآخر العمر"[41]. هكذا تواجه شخصيّة ابن فطومة الشّابّ تحوّلا عميقا عند أولى محطات الرّحلة، فيجد نفسه أمام نداء رغبات الجسد وحاجاته قد تخلى عن "حيائي العتيق، وما ألزم به نفسي من قيود الأدب. ونسيت تمامًا المال والحرّ والخطط وأحلام الرّحلة وحلم الجبل، وحتّى الآمال المدّخرة من أجل الوطن. نسيت كلّ شيء لأنّي ملكت كلّ شيء، وطواني في صدره الرّضى والقناعة والغنى"[42].

وتتكرّر في الرّواية بعض اللّوحات المشهديّة التي تستثمر التّشكيل الصّوريّ في تقديم عناصر المشهد ومكوّناته، ففي مقطع وصفيّ آخر نقرأ:

"وكان النّاس من الرّجال والنّساء يزدحمون في كثافة هائلة على شكل دائرة تترك وسطها خاليًا. كانوا ينتظرون عرايا وأجسادهم النّحاسيّة تنضح بالعرق وتنفث في الجوّ رائحة آدميّة مثيرة. وقبل المغيب ركضت سحبٌ فحجبت القبّة الزّرقاء، وتساقط رذاذ مقدار خمس دقائق فتلاقى المطر بهتافات الفرح الصّاعدة من الأفواه المترعة بالإيمان والتّحفز للمغامرة. وما إن غابت الشّمس في ناحية حتّى تهادى البدر صاعدًا من النّاحية المقابلة عظيمًا جليلا عذبًا واعدًا، فهلّل النّاس حتّى ذعرت الطيور في الجوّ.."[43].

فالمقطع السّابق يقدم لوحة وصفيّة ناطقة تتكوّن من جملة مشاهد تآزرت فيها عناصر تصويريّة ومعطيات حواسّ مختلفة عملت على إغناء هذه اللّوحة وإثرائها؛ فثمّة توظيف لعنصر الحركة: (ركضت سحب، غابت الشّمس، تهادى البدر)، وعنصر اللّون: (أجسادهم النّحاسيّة، القبّة الزّرقاء)، وعنصر الصّوت: (هتافات الفرح الصّاعدة، هلّل النّاس)، وعنصر الرّائحة: (تنضح بالعرق، رائحة آدميّة مثيرة). ومن الواضح أنّ هذه العناصر مجتمعة أدّت، بما قدّمته من وصف مشهديّ حافل بالحركة والتّوتّر والإثارة، دورًا واضحًا في حيويّة النّصّ الذي لم يَخلُ، في بعض أجزائه، من جفاف الفكرة ووضوح البعد الذهنيّ الذي ربّما كان سبب ظهوره نتيجة غلبة الرّؤية الفلسفيّة التي انطلقت، في الأساس، منها الرواية وسعت إلى تقديمها.

وحين يدقّق النّاظر في أماكن ورود هذه اللّوحات المشهديّة في الرواية يلحظ أنّها تتواجد بكثرة في دار المشرق على وجه الخصوص. ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ هذا الأداء التّعبيريّ جاء تجسيدًا للرّؤية التي تؤمن بها دار المشرق وتتبنّاها في حياتها؛ فكأنّ هذه المشاهد الوصفيّة، بما تتضمّنه من حسّيّة ظاهرة، تعبير عن فلسفة هذه الدّار الوثنيّة التي عبدت القمر وتصوّرته إلهًا لوقوعه في دائرة إدراكها وحواسّها[44].

وقد يأتي الوصف دلاليًا ذا وظائف تفسيريّة، وغالبًا ما يكون ذلك حين يعمد السّارد إلى تقديم صورة محدّدة من الدّور والأماكن التي يزورها، ليستحضر من خلالها حالة/ صورة من أرض الوطن تشابه تلك الصّورة المنقولة. وواضح أنّ الغاية من هذا الاستحضار تتبدّى في نقد بعض المظاهر السّلبيّة والتّجاوزات القائمة في دار الوطن. من ذلك مثلًا وصف السّارد لقصر الملك الإله في دار الحيرة: "وقد وجدته قائمًا منيفًا شامخًا في عزلة وسط فراغ مسوّر بالنّخيل والحرّاس. إنّه مثل قصر الوالي في وطني أو أفخم"(45)؛ فإشارة السّارد في هذا المقام إلى قصر الوالي في وطنه لا تخلو من تعريض ونقد مقصودين. وهو الأمر الذي يتأكّد حين يصف السّارد منظرًا مريعًا في قصر الملك الإله هذا، ليعود ويقدم بعده مباشرة مشهدًا مشابهًا له في صباه في أرض الوطن: "وشدّ بصري حقل من الأعمدة مسوّر بسياج من حديد، فاقتربت منه حتّى رأيت أنّ رؤوسًا آدميّة منفصلة عن أجسادها تتدلّى من هامات الأعمدة. ارتعدت لهول المنظر. ولا أنكر أنني رأيت صورة مصغّرة منه في صباي في وطني"(46). ولعلّ هذا الملمح البنائيّ الذي يعتمد على المقابلة والموازنة بين مشاهدات السّارد في أثناء رحلته وبين ما يجري في دار الوطن سيتّضح على نحو أوفى عند الحديث عن شعريّة الإيقاع في هذه الرّواية.

وتتخلّل الرّواية صورٌ من الوصف التّعبيريّ، وهو الوصف الذي يمكن تحديده بالجمع "بين السّرد للأحداث والتّصوير الدّقيق والتّشخيص الحيّ للأشياء والتّجسيد البليغ للمعاني والمفاهيم"(47). وممّا يمثّل هذا الوصفَ المقطعُ التّالي الذي يصف فيه السّارد مشاعره وأحاسيسه حين ألقي به في السّجن في دار الحيرة:

"سلمتُ نفسي لقدري. دفنت آمالي. شيّعت للفناء ماضيّ وحاضري ومستقبلي. الأمل الوحيد الباقي لسجين مثلي هو قتل الأمل، والتّكيّف مع القبر الذي ازدردني، والزّواج من اليأس المهيمن المترامي الرّاسخ. أطرد أشباح الوطن والأمّ وعروسه والأبناء ودار الجبل. وآلف الرّائحة الكدرة، فلا رائحة في الوجود غيرها، والضّوء الخابي نصف المظلم، فلا ضوء في الكون غيره، والهوامّ المنتشرة، فهي مالكة المكان وصاحبة الحقّ الأوّل فيه، والألم والملل فهما الرّفيقان الدّائمان. ورحت أغرق في أعماق لا نهائيّة. ويسود الصّمت، ويتحوّل العذاب إلى عادة، وأنهل من اليأس قوّة عجيبة على الاحتمال والصّبر"(48).

يأخذ الوصف في المقطع السّابق منحىً شعريًا جماليًا، فيستثمر طاقات اللّغة وإمكانيّاتها بما تتوافر عليه من استعارة ومجاز وتجسيم وتشخيص في الكشف عن مأساة الأنا ومعاناتها. وهو يقدم ذلك على نحو تصويريّ معبر؛ فتبدو المعاني والأحاسيس مشخّصة قابلة للّمس والمعاينة. هكذا يمكن أن "تدفن الآمال"، و"يشيّع الأمل"، ويصبح الزّواج من اليأس أمرًا ممكنًا ومجسدًا... إلخ. ويعمد الكاتب، في سبيل أن يكون لهذا الوصف تأثيرُه المطلوب، إلى توظيف عدد من العناصر والوسائل الفنيّة المؤثّرة، من مثل استخدام التّضادّ الذي يقدم، في هذا السّياق، منطقًا مخالفًا لطبيعة الأشياء: "أطرد أشباح الوطن والأمّ.. وآلف الرّائحة الكدرة". والمفارقة في قوله: "الأمل الوحيد.. هو قتل الأمل"، وقوله: "أنهل من اليأس قوّة عجيبة على الاحتمال والصّبر". والسّخرية في قوله: "الألم والملل هما الرّفيقان الدّائمان"، وقوله: "الهوامّ المنتشرة فهي مالكة المكان وصاحبة الحقّ الأوّل فيه". وهكذا فإنّ هذه العناصر والمؤثرات تتضافر مجتمعة في تمكين السّارد من نقل

معاناته وتقديمها على هذا الشّكل المشخّص الملموس الذي يكشف عن رؤيته المأساويّة لواقعه ذاك، فيزيد ذلك من تفاعل المتلقّي مع هذه المعاناة، ويدفعه هذا الوصف المؤثر إلى الإحساس بالحالة وتمثلها.

ويتجه الوصف - في بعض المواضع - إلى رسم جماليّات المكان بعناية ملموسة؛ فيتبدّى ما في المكان من ثراء جماليّ بعد أن انتشت الموجودات بشاعريّة اللغة:

"وأخذت الظلمة ترقّ، وتلوح بشائر النّور الموعود في الأفق، حتى تخضّب بحمرة باسمة. وبزغ حاجب الشّمس، ناثرًا الضّياء فوق صحراء بلا حدود. تجلت القافلة خطا راقصًا في صفحة كونيّة متحدية بالجلال، وانغمر جسمي في حركة رتيبة متتابعة تحت موجات من نور متدفّق، وهواء سابح، وحرارة تتصاعد منذرة بالعنف، ومنظر ثابت بين رمال صفراء، وسماء زرقاء صافية. لذت من المنظر الواحد بنفسي فغصت في ذكرياتها الملحة، وانفعالاتها المرّة، وأحلامها الورديّة"(49).

إنّ وصف الظلمة حين بدأت تتلاشى بالرّقة، وإضافة البشرى إلى النّور، ووصف حمرة الأفق بالباسمة. فضلًا عمّا تضمّنه المقطع من صور شعريّة ناطقة، كتصويره القافلة بالخط "الرّاقص"، وتصوير جسمه وقد انغمر في حركة رتيبة متتابعة تحت موجات من نور متدفّق. كلّ ذلك زاد من حيويّة الوصف، وقرّبه من لغة الشّعر بإيحاءاتها التي لا تقف عند حدود نقل الفكرة بتجرّد وحياد، وإنّما هي تضفي على الموضوعات ظلالًا من ذات السّارد وأحاسيسه المتباينة. ولعلّ في مطلع هذا الوصف - بما يتضمّنه من صور مفعمة بالإشراق والآمال الموعودة - ما يتوافق والحالة النّفسيّة للسّارد الذي انطلق في بداية رحلته، وهو مسكون بهاجس الاكتشاف وضرورة التّغيير. بيد أنّ هذا الوصف يتلوّن - في آخر المقطع - ثانية بمشاعر مرّة وانفعالات مؤلمة أخرى غائرة في نفس السّارد، قد يكون للماضي بما يحمله من ذكريات وآلام، فضلًا عن موقف الوداع: وداع الأمّ والحبيبة والوطن، دور في إثارتها وبروزها.

شعريّة اللّغة

لقد بدت عناية نجيب محفوظ باللّغة في هذه الرّواية واضحة، وهي عناية بلغت به أن يحمّل لغته من ملامح الشّعر الكثير؛ فلغة هذه الرّواية - كما أشير إلى ذلك في موضع سابق - تميل إلى التّكثيف والإيجاز واللمحة الدّالة (وهي ملامح تتماز بها كما هو واضح لغة الشّعر). فضلًا عن أنّ اللّغة جنحت في كثير من المواضع إلى المجاز والاستعارة، فمارست انزياحًا ملحوظا انحرف بها عن غاية الحديث اليوميّ النّفعيّة المباشرة إلى الإيحاء والرّمز. ولعلّ من بين الملامح التي يمكن أن تؤكّد حضور الشّعريّة في لغة نصّ ما، قدرتها على توليد مزيد من "الدّلالات المتعدّدة"؛ فكلّما استطاعت لغة هذا النّصّ أن تنحرف عن دلالتها المباشرة، خالقة فضاءً دلاليًا يتّسع لمزيد من الاحتمالات القرائيّة والدّلاليّة، حققت مستوى متميّزا من الشّعريّة المطلوبة.

ويبدو أنّ الذي دفع الكاتب إلى استخدام هذه اللغة يعود إلى الرّؤية التي تحملها هذه الرّواية. وفي هذا ما يؤكّد امتزاج الرّؤية التي يعبّر عنها النّصّ بالتّشكيل الذي يقدّمها، إذ لا انفصال بين الجانبين؛ فطبيعة الرّؤية التي يريد المبدع تقديمها، تتطلب منه تشكيلًا يناسبها؛ فحين كان نجيب

محفوظ في مرحلته الواقعيّة مثلًا، يهدف إلى التّعبير عن الواقع، ورصد تحوّلاته المختلفة، مال إلى تشكيل يناسب هذا المحمل المضمونيّ، فتميّزت لغته بالإسهاب والتّفصيل الكفيلين بنقل رؤيته وتجسيدها، وتخفّفت لغته "إلى حدّ ما [من] مظاهر البلاغة الشكليّة"[50]. أمّا في هذه الرّواية - وفي روايات أخرى له خرجت عن إطار المرحلة الواقعيّة - فإنّه يعبّر عن رؤية فلسفيّة رامزة، تتناول جوانبَ فكريّة ووجوديّة مؤرقة، تتطلّب منه - في ما يبدو - تشكيلًا يبتعد عن المباشرة والتّفصيل، ويعمد – بدلًا منهما - إلى التّكثيف والرّمز، ولغة المجاز التي تتحرّر من أحاديّة الدّلالة وثبوتها. وهو أمر لم يقتصر على اللّغة وحدها، وإنّما تمثّل في مجمل المبنى الحكائيّ لهذه الرّواية التي فارقت الواقع المتعيّن، لتبني عالمًا فنّيًا جديدًا في شخصيّاته وأماكنه وزمنه وأحداثه، من غير أن يعني ذلك أنّ هذه الرّواية قد قطعت جذورها كلّيّة عن الواقع لتدخل في عالم الخيال والخوارق؛ فالدّارس - مع كلّ ذلك - يلمس ما بينها وبين الواقع من تماسّ واقتراب، فهو يكاد يحيل كثيرًا من الرّؤى والأمكنة إلى ما يناظرها في الواقع القائم. لكنّ المقصود أنّ هذه الرّواية لم تحِل إلى زمن واقعيّ محدّد على نحو مباشر، أو مكان حقيقيّ ملموس (كما يلاحظ مثلًا في أماكن أخرى لمحفوظ: زقاق المدق، خان الخليلي، القاهرة الجديدة... إلخ)، بل جاءت الرّواية وفاء "لفكرة" شغلت الإنسان - وما زالت تشغله - على مدى تاريخه الطّويل، أكثر من تعبيرها عن مرحلة تاريخيّة اجتماعيّة واقعيّة بعينها.

للّغة - إذن - جماليّتها وشعريّتها في هذا النّصّ. وقد تبدّى شيء من هذا في بعض المقاطع الوصفيّة في ما سبق. ويحسن الآن الوقوف عند بعض النّماذج - على مستوى العبارة الواحدة - لجلاء هذا الملمح البارز في التّشكيل الفنّيّ لهذه الرّواية.

إنّ القارئ لـ "رحلة ابن فطومة" يلاحظ أنّ محفوظًا يعمد إلى استخدام لغة تفارق - في بعض وجوهها - لغة النّثر، لتقترب من مستوى اللّغة الشّعريّة التي تتميّز بانحرافها عن قواعد الكلام المألوفة[51]، متّكئة في ذلك على "فاعليّة المجاز" التي تعمل على كسر أفق التّوقعات للمتلقّي بما تحدثه من انتهاكات مقصودة في علائق التّركيب اللّغويّة، كإحداث قدر من التّنافر بين المسند والمسند إليه، والصّفة والموصوف، والمضاف والمضاف إليه، وغير ذلك. لنتأمّل التّعبيرات الآتية:

- "أثار أشواقي لدرجة الاشتعال"[52].
- "رفت روحي حول دار الجبل"[53].
- "ارتفع صوت الأذان محلّقا فوق الرّؤوس"[54].
- "تأمّلت كيف نزخرف أهواءنا بكلمات التّقوى المضيئة[55].

إنّ النّماذج السّابقة ما هي إلا شواهد محددة على وضوح هذا الملمح، ولولا الحرص على عدم إثقال المتن بكثرة الاقتباس لطالت القائمة بأمثلة كثيرة. بيد أنّ في مثل هذه العبارات - مع ذلك - ما يكشف عن جماليّات تعبيريّة لافتة؛ فالأشواق تشتعل، والرّوح ترفرف كالطائر، وكذلك هو حال الأذان الذي يحلق فوق الرّؤوس. أمّا الأهواء فهي تبدو "مزخرفة" بكلمات التّقوى "المضيئة". لقد تجسّدت المعاني المجرّدة في هذه التّعبيرات في صور من التّشخيص والتّجسيد والأنسنة فجاءت نابضة بالحيويّة والحياة.

إنّ المتأمّل للعبارات السّابقة يجدها - إذا ما عمد إلى استنطاق الوصف وخطف الدّلالة في موقعها الذي جاءت فيه، وربط ذلك بالمعنى العامّ للرّواية - تتجاوز البعد البلاغيّ لتقدّم دلالات تكشف عن جوانب من الرّؤية التي ينطلق منها النّصّ؛ فالدّلالات المستخلصة من مثل صور: اشتعال الأشواق، ورفرفة الرّوح، وتجسيد الأذان، وزخرفة الأهواء بكلمات التّقوى المضيئة، تحيل بطريقة أو بأخرى إلى التّوق الشّديد إلى الحرّيّة وامتلاك الإرادة والرّوح، والابتعاد عن كلّ صور الاستغلال والتّسلّط والنّفاق. وهي مفردات تغطي دار الوطن على نحو بالغ الوضوح. وإذا كانت الرّحلة - في الأصل - سياحة شاقّة للبحث عن علاج لأدواء الوطن: "أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدّواء الشّافي"[56]، وَفق ما يرد على لسان ابن فطّومة، فمن الواضح أنّ توظيف المجاز - بما يوفره للغة الرّوائيّة من فاعليّة وقدرة على جمع المتباعدات، وتجسيد الأشياء المجرّدة - قد أسعف السّارد، ومكّنه من التّعبير عن داخله الذي يمور بأشكال من الرّغبة في الانطلاق إلى آفاق جديدة، بغية إحداث التّغيير المثمر والخلاق.

ولعلّ هذه الفكرة تقود بدورها إلى ملاحظة ملمح بارز من ملامح شعريّة اللّغة في هذه الرّواية، وهو كثرة ورود الصّور الفنّيّة التي تعدّ من لوازم الشّعر وخصائصه النّوعيّة. وواضح ما تؤدّيه الصّورة من تأثيرات جماليّة تضفي على الأشياء والموجودات قدرًا من الحركة والحيويّة والثّراء. وقد تجلّت بعض من هذه الصّور في الوقفات الوصفيّة في الرّواية، ولعله قد استبان شيء منها في ما مضى من قول. ويقتضي المقام هنا إيلاء هذا الجانب بعض التّوضيح، ويمكن - على سبيل التّمثيل - إيراد النّماذج الآتية:

- "تراءت دار الجبل لعين خيالي كنجم معشوق يعتلي عرشه وراء النّجوم، فنضجت الرّغبة الأبديّة في الرّحلة على لهيب الألم الدّائم"[57].
- "مضى يصعد [القمر] مرسلا ضوءه الذهبيّ على الأجساد العارية الباسطة أذرعها كأنّما لتقبض على الضّوء السّابح"[58].
- "وطوال الوقت شعرت بخطر يطاردني، وبأنّ سعادتي لا تقف على قدمين، ولا أجنحة لها"[59].

ترد الصّورة الأولى على لسان ابن فطّومة، وفيها يصوّر - بالاتّكاء على التّشبيه - دار الجبل التي كانت محفّزًا كبيرًا لمواصلة الرّحلة، بنجم سامق بين النّجوم. وتنقل الصّورة الثّانية مشهدًا حافلًا بالإثارة لجانب من تعبّد أهل المشرق على طريقتهم المفضّلة. وواضح ما تثيره هذه الصّورة من ثراء جماليّ في المشهد الموصوف. أمّا الصّورة الثّالثة فترد في معرض وصف السّارد لأحاسيسه المباغتة حينما تمّ مصادرة زوجته (عروسة) في دار الحيرة، وفيها تشخص السّعادة - بالاعتماد على الاستعارة - بكائن له قدمان وأجنحة. وينبغي أن يدرك أنّ وظيفة الصّورة في هذه الشّواهد ليست جماليّة فنّيّة حسب، ولكنّها تنطوي - فضلا عن ذلك - على رؤية يحرص السّارد على تقديمها من خلال هذا التّشكيل الصّوريّ؛ ففي النّموذج الأوّل كان للصّورة دورٌ في الكشف عن مكنون نفس السّارد التّوّاقة إلى دار الجبل/ الحلم والمبتغى، وتجسيد هذا الإحساس الدّاخليّ التّجريديّ إلى مستوى حسّيّ ملموس. وفي النّموذج الثّاني تهدف الصّورة - بما تتميّز به من مشهديّة شعريّة حيّة - إلى إبراز حميميّة العلاقة بين أهل المشرق والطبيعة، تلك العلاقة التي

تجسّدت في عبادتهم الإله القمر. أمّا النّموذج الثّالث والأخير فتعبر فيه الصّورة عن مبلغ العجز الذي تمكّن من الذات السّاردة، وجَعَلَها تظهر على هذه الحال من فقدان الفاعليّة والتّأثير بعد أن فقدت كلّ وسائل الحركة والانطلاق.

إنّ المجاز واللّغة الشّعريّة يشتغلان - كما نلحظ - في هذه الرّواية حتّى ليكادا يتغلغلان في أكثر صفحاتها. والكاتب يستثمر هذا البعد اعتمادًا على قدرة اللّغة الشّعريّة على تجاوز المستوى النّفعيّ المباشر للكلام، وصولاً إلى دلالات قصيّة وإيحاءات غنيّة يمكنها أن تنقل في هذا السّياق الحالة الشّعوريّة للسّارد على نحو أكثر تأثيرًا وإصابة:

"بدأ الطّابور يتحرّك على إيقاع حادّ، فغاص قلبي بحنين الوداع، وتحرّكت في أعماقه ذكريات أمّي وحليمة في غلاف من ذكريات الأسى الشّامل الذي يحتوي وطني كلّه"[60].

ففي المقطع السّابق تصوير لمشهد وداع الوطن حين عزم ابن فطومة على السّفر بعد أن تمكّنت منه فكرة الرّحلة وضرورتها. والمقطع يتشكّل من لغة تصويريّة تكشف عن بوح ذاتيّ شجيّ تستحضر فيه الذّات ماضيها وذكرياتها التي تتجاوز في هذا الموقف إطارها الخاصّ إلى العامّ.

ولعلّ من ينعم النّظر في هذا المقطع يجده يبين عن نفس شعريّ يذكّر على نحو أو آخر بمقدّمات بعض قصائد الشّعر العربيّ التي ترشح دلالاتها بمعاني الأسى والشّجن، نتيجة ما يثيره موقف الوداع فيها من مشاعر مؤثرة طاغية. والأمر لا يبعد كثيرًا في هذا المقطع النّثريّ عن ذاك المشهد الشّعريّ المتواتر في كثير من قصائد الشّعر العربيّ.

وتتبدّى شعريّة اللّغة في هذه الرّواية بانفتاحها على الموروث؛ فثمّة استلهام لأسلوب النّصّ القرآنيّ، وقد اتّخذ ذلك مظهرين: الأوّل اقتباس نصّ الآية الكريمة اقتباسًا حرفيًّا، ودمجه في سياق النّصّ الرّوائيّ، وذلك على شاكلة قول السّارد في طريق الرّحلة إلى دار الغروب، مصورًا بهجة ذلك الصّباح الذي ينبئ عن طبيعة هذه الدّار المختلفة عن غيرها من الدّور التي مرّ بها الرّحّالة: "وأشرقت الأرض بنور ربّها"[61]. وقوله أيضًا على لسان صاحب القافلة حين همّت بدخول دار الغروب: "ادخلوها بسلام آمنين"[62]. والثّاني استلهام النّصّ القرآنيّ من خلال محاكاة أسلوبه دون التّقيّد تمامًا بنصّ العبارة، ومن ذلك قول السّارد في تصوير ردّ فعل مرافقه في دار الأمان حين لم يستجب لطلبه: "ولمّا لم أستجب اضطرّ إلى الاعتدال وهو كظيم"[63]. على أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا الاستلهام للنّصّ القرآنيّ لم يظهر في الرّواية على نحو واسع، وبقي توظيفه في إطار الدّلالة العامّة لدلالة الآية القرآنيّة المقتبسة.

وتنفتح لغة الرّواية على اللّغة والأمثال الشّعبيّة، وذلك وفق ما يظهر في عبارات من مثل: "إنّها جنّة بلا ناس"[64]، و"أوّل الغيث قطر"[65]، و"هل أرجع إلى وطني قانعًا من الغنيمة بالإياب"[66]، و"سبحان الذي لا يحمد على مكروه سواه"[67]. وقد تمكّن الكاتب من إدراج هذه العبارات وإدخالها في سياق نصّه على نحو تلقائيّ، فأصبحت كأنّها نسيج لا يتجزّأ منه.

وتتسم لغة هذه الرّواية كذلك بامتصاص بعض المفردات التّراثيّة: (هودج، دار، والٍ، حاجب، قافلة..)[68]، واستخدامها في الوقت ذاته إلى جانب بعض المفردات المعاصرة: (جمرك، فندق، شقّة، طبقة، مهندس..)[69]. ولعلّ هذا الملمح الأسلوبيّ يعبّر عن طبيعة هذه الرّواية التي لا تهدف إلى إبراز سمة "الواقعيّة"، والتّعبير عن فترة زمنيّة معينة. إنّ رحلة ابن فطومة رحلة ذات منحى

رمزيّ، فهي تلغي المسافة بين العصور، وتقيم عالمها بمثل هذا التّداخل والتّمازج في الرّؤى والمظاهر والألفاظ..، وغايتها، من ذلك كلّه، مساءلة ونقد الأفكار والنّظم والفلسفات التي سادت عالم الإنسان على مدى تاريخه الطّويل.

ويشكّل توظيف اللّغة الصّوفيّة في هذه الرّواية ملمحًا بارزًا، وهو ملمح لعلّه الأظهر من بين صور اللّغة التّراثيّة التي استثمرتها هذه الرّواية[70]. ويلحظ أنّ هذا الملمح يطرد في أغلب مفاصل الرّواية، وإن بدا أشدّ وضوحًا في دار الغروب، وهو أمر له ما يسوّغه في هذه الرّواية؛ فدار الغروب تمثّل فيها، وفق ما أشير إلى ذلك من قبل، دار التّصوّف التي ينفصل الإنسان فيها عن الواقع ومتطلّباته المادّيّة، ليعيش في أجواء روحيّة خالصة.

والواقع أنّ وضوح اللّغة الصّوفيّة في الرّواية دليل على شعريّة اللّغة فيها، "ذلك أنّ اللّغة الصّوفيّة هي تحديدًا لغة شعريّة، وأنّ شعريّة هذه اللّغة تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو رمزًا"[71]. هكذا تتعدّى الألفاظ دلالاتها المعجميّة المباشرة لتنفتح على فائض من الدلالات المتعددة. إنّها لغة تعمد إلى كسر العلاقات المنطقيّة مع الأشياء والعالم الواقعيّ، لتقيم عالمها ومنطقها البديلين:

- "يُحكى عن سجين قديم أنّه أنشأ في ذاته قوّة خارقة حتّى استطاع أن يخترق جدار السّجن كأنّه صوت وطار في الهواء إلى ما وراء الحدود"[72].

- "فقلت برجاء:

- هلا وهبتني فكرة عن هذه الكنوز؟

- لا تتعجّل.

- ومتى أعرف أنني وُفقت؟

فقال بهدوء:

- عندما يتأتّى لك أن تطير بلا أجنحة!"[73].

فاللّغة الصّوفيّة إذن قابلة بطبيعتها للتّأويل وتجاوز أحاديّة المعنى، وهي سمة شعريّة بامتياز. لنتأمّل في ما يمكن أن تثيره العبارت التّالية في ذهن متلقّيها من دلالات وإيحاءات متباينة:

- "ونهديهم إلى الكنز الرّوحيّ المدفون في أعماق كلّ منهم"[74].

- "فكأنّ الأرض والسّماء وما بينهما قد شاركت فيه منتشية بسكر الغناء ووجد العاشقين"[75].

- "بالتّركيز الكامل يغوص الإنسان في ذاته"[76].

وتتميّز اللّغة الصّوفيّة بأنّها لغة مشحونة بصور من التّوتّر والصّراع والتّضادّ، وهي جوانب من شأنها أن تضفي على العبارة قدرًا من الدّراميّة والحيوية، وأن تصف الحالة وتناقضاتها القائمة: "وعدت إلى مجلسي تحت نخلة وشرعت في التّجربة. صارعت التّركيز وصارعني. والتحمت في معركة حامية مع صور حياتي الماضية. تغزوني بالحبّ والوفاء، وأطاردها بمرّ العناء، وتمرّ الأيّام مليئة بالعذاب والعزم والأمل"[77].

ولا يغيب حتى الجانب الموسيقيّ عن شعريّة هذه اللّغة؛ إذ نجد أنّ اللّغة الصّوفيّة كثيرًا ما تنحو إلى اتّخاذ نسق إيقاعيّ مؤثر. ولعلّ في النّموذجين التّاليين اللّذين يوظّفان التّقفية والتّوازي التّركيبيّ - في سبيل تأكيد هذا المنحى - ما يدل على ذلك:

- "حياتهم هنا موافقة للحق/ ومفارقة للخلق"[78].

- "باب الصّبر على مرارة البلوى/ لإدراك حلاوة النّجوى"[79].

وقد تجنح لغة هذا النّصّ الرّوائيّ، على استحياء، إلى السّخرية. وقد بدا شيء من ذلك في الحديث عن شعريّة الوصف. وممّا يمثّل هذا المنحى أيضًا: "هالني الرّقم وقلت لنفسي إنّه يبدو أنّ كلّ شيء يتمتّع بالحرّيّة في الحلبة حتّى الأسعار"[80]، يقول السّارد ذلك وهو في الحلبة دار الحرّيّة. وقوله في موضع آخر: "باركت هذا النّفاق باعتباره ثقبًا للأمل في سماء سوداء"[81]. وقوله أيضًا: "وجاء شهود خمسة على رأسهم هام صاحب الفندق، فأدلوا بشهادة واحدة - كأنّها قطعة محفوظات - بعد أن أدّوا اليمين"[82]. ومن الواضح أنّ السّخرية في هذه النّماذج تهدف إلى تعرية الواقع ونقده، وهو أمر يتّفق والرّؤية التي يتبنّاها الرّحّالة ابن فطّومة في عزمه الدّائم على كشف كلّ وجوه الخلل والقصور في وطنه وفي البلاد التي زارها.

شعريّة الإيقاع

تعدّ دراسة الإيقاع من الجوانب التي بدأ النّقد الرّوائيّ يلتفت إليها، وذلك لما له من أهمّيّة في تحديد رؤية النّصّ وتشكيله. ومع أنّ الإيقاع مجال لأكثر من جنس أدبيّ وفنّيّ، وأنّ دراسته تتحدّد حسب الجنس المدروس، فإنّ الدّارسين كثيرًا ما يربطون بين الإيقاع الرّوائيّ و"التّكرار بالدّرجة الأولى (..) ولكنّه تكرار مقصود موظّف لغايات فنّيّة ونفسيّة وفكريّة في العمل الفنّيّ؛ فالإيقاع يضبط حركة الحدث والمكان والزّمان والخطّ واللّون، وينظمها ويكسبها معنًى جديدًا، بعدًا جديدًا، أفقًا آخر عند كلّ تكرار"[83].

والنّاظر في رحلة ابن فطّومة يلحظ من القراءة الأولى أنّ الرّواية تقوم على بنية إيقاعيّة واضحة، تتمثّل في وجود عدد من العناصر والأدوار التي قد تتعلّق بالشّخصيّات والأحداث والأماكن والدّلالات، وهي عناصرُ وأدوارٌ ومعانٍ تتكرّر وَفق إيقاعٍ متكررٍ لافت في أبواب الرّواية المختلفة؛ فالأحداث تأخذ في الرّواية تسلسلًا يكاد يكون واحدًا في كلّ الدور التي يمرّ بها ابن فطّومة إذا ما استثنينا دار الوطن التي تنطلق منها الرّحلة، ودار الجبل التي لا تصلها الرّحلة. وهو أمر ينبغي ألا يفهم على إطلاقه؛ فالبناء الرّوائيّ يستلزم، لإحداث الحيويّة والتّشويق، ملء الفجوات وتقديم بعض المواقف والأحداث المتباينة تبعًا لتغيّر الحالات والأمكنة التي تعيشها الشّخصيّات وتمرّ بها. وفي الإجمال فإنّ هذا التّسلسل يأتي على النّمط المختصر الآتي:

- وقت تحرّك القافلة، ويكون دائمًا في الفجر.
- وصف سير الرّحلة، وتكون الصّحراء هي المكان الذي يتعيّن على القافلة تجاوزه للوصول إلى الدّار القادمة.
- المدّة التي يستغرقها سير القافلة، وتتحدّد دائمًا بشهر واحد.
- ظهور شخصيّة صاحب الجمرك الذي يستقبل القافلة دائمًا عند مدخل كلّ دار.
- توجّه ابن فطّومة حال وصوله في أغلب الأحوال إلى فندق الغرباء.
- تجوّل ابن فطّومة في عاصمة الدّار التي يقيم فيها، واستكشاف معالم الحياة والحضارة والقيم والعادات التي تتّصف بها.
- مقابلة ابن فطّومة حكيم الدّار وإثارة حوار معه يتّخذ طابع الاستكشاف والجدل والمقارنة بين

واقع هذه الدّار وواقع دار الإسلام.

هذا هو الإيقاع العامّ الذي تتحرّك فيه أحداث الرّواية وتنتظم. ولعلّ التزام محفوظ بهذه البنية الإيقاعيّة المتكرّرة في كلّ فصل من فصول روايته - مع تأكيد الاستثناءات التي ذكرت - يمكن أن يجد فيه الدّارس تأكيدًا على تأثّر الكاتب وتواصله مع التّراث السّرديّ كما أشير سابقا، ومع فنّ المقامة هذه المرّة تحديدًا؛ فمن أبرز ما يميّز البنية السّرديّة للمقامة عن فنون السّرد العربيّة الأخرى - وفق ما يرى عبدالفتاح كيليطو - اشتمالها على سلسلة من الأفعال السّرديّة الثّابتة والمتكرّرة؛ فالمقامة تتسم بثبات شكلها السّرديّ إذ "تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أنّ الأفعال السّرديّة تتبع في كل واحدة منها تسلسلا ثابتا، ويوجه قراءةَ المقامات الأخرى توقّعٌ، يخيب أحيانًا، بعودة هذا التّسلسل ذاته"(84). وواضح أنّ التّشابه في هذه الأفعال السّرديّة المتكرّرة ليس متطابقا بين المقامة وهذه الرّواية. كما لا يخفى الاختلاف في الحجم بينهما، ولكنّ القصد هو الإشارة إلى استثمار هذه الفكرة البنائيّة، والإفادة من الوظائف التي يمكن أن تؤدّيها في حركة السّرد. وربّما جاز للدّارس أن يضيف أيضا، في هذا السّياق، ملمحًا فنيّا آخر تتشابه فيه هذه الرّواية مع المقامة، وهو ملمح التّسمية أو العنونة؛ ذلك أنّ كثيرًا من مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ وغيره من أصحاب المقامات تحمل عناوينها أسماء أماكن/ مدن؛ ففي مقامات البديع مثلا ثمّة المقامة الكوفيّة، والمقامة البصريّة، والمقامة الموصليّة... إلخ، وكذا هو حال رحلة ابن فطومة التي حملت فصولها، كما ذكر سابقا، أسماء أماكن/ دور: دار الوطن، دار المشرق، دار الحيرة... إلخ. وهو أمر يؤكّد، في المحصلة، تمكّن الأثر التّراثيّ ووضوحه في مضمون هذه الرّواية وبنائها، وفق ما تهدف هذه المقاربة إلى تأكيده وإبرازه.

إنّ توظيف الكاتب لهذا الشّكل البنائيّ الذي يقوم على تواتر بعض المواقف والحوادث والأمكنة والشّخصيّات، وفر له القدرة على إقامة مقارنات وموازنات بين الدور التي مرّت بها الرّحلة. وهو ما ساعد بالتّالي على خدمة الرّؤية العامّة التي تنطلق منها الرّواية في كشف ونقد منظومة الأنساق والقيم التي تسود الواقع وتتحكّم فيه؛ فقد كان لاتّخاذ شكل الرّحلة في الأساس إطارًا لحركة السّرد، واستثمار بنية التّوازي والمقابلة التي عزّزها بناء الرّواية الذي يعتمد على فكرة "التّكرار الموظف" دور في معاينة وتعرية الأنماط الحضاريّة والسّلوكيّة والثقافيّة والاجتماعيّة للنّظم القائمة في عصر ابن فطومة؛ فحيثما كان الرّحّالة/ السّارد يقيم كان يرصد كثيرًا من المشاهدات والمواقف والأشياء التي تتولد عنها صورٌ من المقارنة والموازنة بين ما يشاهده هنا وما شاهده هناك. وهي مقارنات وموازنات تتجمّع لتقيم في النّهاية موقفا وحكمًا ممّا هو قائم وموجود، مرّة على نحو صريح ومكشوف، ومرّة على نحو موارب وخفي؛ فالسّارد يتوقف في كل دار يمرّ بها ليكشف عن تقابلاتها الحادّة مع باقي الدور، ومع دار الوطن على وجه الخصوص، الدّار التي كثيرًا ما تطلّ برأسها في أغلب المواقف والمناسبات.

وقد كان لهذا البناء بالتّالي أثرُه في وضوح لوازم إيقاعيّة متكرّرة في البنية الدّلاليّة للرّواية يمكن إجمالها في ما يلي:

- لوازم إيقاعيّة تتمثّل في ما يوجّهه السّارد من نقد دائم لدار الوطن كلّما حلّ في دار من الدور المختلفة التي شملتها رحلته؛ فهو يستثمر كثيرًا من المواقف والمشاهدات والحوارات التي كان

يشاهدها أو يعاينها أو يديرها في كلّ دار من تلك الدور، ليقارن ذلك كلّه بما يجري في دار الوطن؛ فحينما تلوح له مثلا بعض المظاهر والمواقف الإيجابيّة التي تستهوي إعجابه وتتملك عليه حسّه وتقديره في دار من تلك الدور، سرعان ما نجده يذكّر القارئ بما يقابلها من مظاهر ومواقف سلبيّة في وطنه. وهي لازمة تتكرّر على نحو لافت في كلّ دار من الدور التي زارها السّارد. ويمكن التّمثيل على ذلك في قول ابن فطّومة التّالي في دار المشرق الذي يعبّر فيه عن فرحه البالغ في امتلاك الحريّة، وانعتاق الذات من كثير من القيود المهيمنة التي تتلبّسها دائمًا في دار الوطن، يقول:

"في الغربة أتخلّق من جديد في صورة جديدة. تتكوّن في أعماقي اندفاعات جريئة لإشباع الرّغبات وممارسة المغامرات. إنّي أتخلّى عن حضارة وأسلم نفسي لحضارة جديدة. أتوق إلى الحياة بعيدًا عن الرّقباء، الرّقباء الذين يتجسّدون في الخارج والذين ينبضون في الدّاخل"[85].

- لوازم إيقاعيّة تتمثّل في استحضار نواقص دار الوطن وسلبيّاتها بتأثير من مشاهدات السّارد ومعايناته لبعض نواحي القصور والخلل البادية في الدور المختلفة التي يمرّ بها. وههنا تكون الحال مواتية لتركيز النّقد وتسليطه على دار الوطن التي لا يجد لها العذر حين يلتمسه لغيرها؛ فإذا كان السّارد وهو في دار المشرق لم يتمادَ "في نقد مظاهر البؤس في هذا البلد الوثنيّ الذي قد يكون له من وثنيّته عذر، ولكن أيّ عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر في بلدي الإسلاميّ؟"[86]. وكذا الأمر حين تتمّ المقارنة في دار الحيرة بين واقعين يتماثلان في مظاهر السّوء والتّجاوز، ويختلفان في الدّرجة: "أيّهما أسوأ يا مولاي، من يدعي الألوهيّة عن جهل أم من يطوّع القرآن لخدمة أغراضه الشّخصيّة؟!"[87]. ومن الواضح أنّ إقامة هذه التّقابلات الحادّة بين ما يجري في دار الوطن وما يجري في بقيّة الدور التي مرّ بها السّارد يلتقي مع الغاية التي انطلقت الرّحلة في الأساس من أجلها، وهي الغاية التي تتجسّد بوضوح في قول ابن فطومة: "من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقيّة الدّيار. لعلي أستطيع أن أقول له كلمة نافعة.."[88].
- ثمّة في الرّواية لازمة إيقاعيّة ثابتة تكاد تتكرّر في كلّ دار من الدور التي مرّ بها ابن فطّومة، وهي اللازمة التي يمكن تحديدها بفكرة: الرّغبة في امتلاك الحريّة وتحقيق توق الإنسان الدّائم إلى العدالة والكرامة وإيجاد واقع أفضل وأبهى. وهي فكرة تشكّل مطلبًا وإيقاعًا ثابتًا نظفر به في الدور كافّة؛ ففي دار الوطن التي تمثل مبتدأ الرّحلة وسببها، تنفتح الذّات على آمال عريضة، فيدفعها الأمل إلى خوض تجربة "الرّحلة" بحماس متّقد؛ فالسّارد ينطلق من موطنه إلى آفاق الدّنيا الواسعة، عازمًا على تغيير أشياء "تستحقّ الطوفان ليحلّ محلّها عالم جديد نظيف"[89]، راغبًا في طلب الحكمة والمعرفة عساه يرجع إلى وطنه المريض بالدّواء الشّافي كما أشير إلى ذلك من قبل. وفي دار المشرق يمارس السّارد دور الرّحّالة المتأمل الذي يجهد في توظيف خبراته ومشاهداته في توصيف عذاب الإنسان وشقائه رغبة في التّوصّل إلى الحلّ: "وقضيت شطرًا من الليل وأنا أدوّن في دفتري تاريخ الرّحلة ومشاهدها، وقضيت شطرًا آخر مسهّدًا أفكّر فيما صادفني من أحوال وأفكار، وأتأمّل عذابات الإنسان في هذه الحياة، وأتساءل: هل حقّا يوجد في دار الجبل الدّواء الشّافي لكلّ داء؟!"[90]. وفي دار الحيرة يكون الحوار

مشدودًا إلى دار الجبل التي تظلّ التّجسيد الأمثل للحياة الحرّة الكريمة:
- "لكن ثمّة بلدان أفضل..
- هي نفسها لم تعرف الرّضى بعد.
- ودار الجبل؟
وثب قلبي في صدري حال استقبال الاسم السّاحر. تذكّرت بحسرة هدفي الضّائع"[91].
أمّا في دار الحلبة فتأخذ هذه الفكرة حضورها اللافت، ابتداءً من قول مدير الجمرك: "أهلًا بكم في الحلبة عاصمة دار الحلبة، دار الحرّيّة.."[92]. وانتهاءً بحوارات ابن فطومة وسامية التي تلحّ كثيرًا على الفكرة وتحققها:
- "إنّك يا سامية كنز لا يقدّر بثمن..
فقالت لي بصراحة:
- وفكرة الرّحّالة الذي يضحّي بالأمان في سبيل الحقيقة والخير تفتنني كثيرًا يا قنديل..
وذكّرتني بمشروعي النّائم. أيقظتني من سبات الرّاحة والعسل. من الحبّ والأبوّة والحضارة.
وقلت كأنّما لأستحثّ المستنيمة للواقع:
- سأكون أوّل من يكتب عن دار الجبل"[93].
ويلحّ السّؤال أخيرًا على السّارد في دار الأمان من جديد: ".. فماذا يريد الإنسان؟ وهل هو حلم واحد أو أحلام بعدد الدور والأوطان؟ وهل حقًا وجد الكمال بدار الجبل؟!"[94].
وهكذا يلحظ المدقّق أنّ فكرة الحرّيّة والرّغبة في التّحرّر من القيود والأعباء والظّلم والفقر... إلخ، تشكّل إيقاعًا متكررًا ومتجددًا في كلّ فصول الرّواية حتّى غدت أقوى علل السّرد ودوافعه وأسبابه، بل هي مناط السّرد ومبتغاه في هذا النّصّ الرّوائيّ.
وإذا كان ثمّة من يرى في هذه البنية الإيقاعيّة التي تعتمد على "عناصر تقوم بأداء وظائف متشابهة في الأغلب الأعمّ" نفيًا للاحتمالات والتّرجيحات التي يمكن أن يولّدها السّرد. و"أنّ مثل هذا الأسلوب في البناء لا يخدم الرّواية من النّاحية الفنّيّة" باعتباره قد أضفى على الرّواية "منطقًا هندسيًّا أشبه بالمعادلات الرّياضيّة"[95]، فإنّ التّمعّن في هذا البناء للرّواية لا يقود بالضّرورة إلى الاتّفاق مع هذا الرّأي؛ ذلك أنّ شكل "رحلة ابن فطومة" جاء في الأصل تجسيدًا "لرؤية" اقتضت هذا البناء وتطلّبته؛ فقد ساعد هذا "الشّكل البنائيّ" حركة السرد على تمثيل الاختلافات والتنوّعات السّياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة للعوالم المختلفة التي مرّ بها الرّحّالة ابن فطومة، وعمل كذلك على إقامة مقابلات وتوازيات قدّمت - كما ذكر من قبل - تصورًا ناقدًا ومقارنًا بين النّظم الحضاريّة والسّياسيّة التي كانت سائدة في زمنه.
ولعل إفادة الرّواية من أدب الرّحلة واستيحائها شكله السّرديّ الذي يقوم بطبيعته على تنقّل الرحّالة من مكان إلى آخر، ورصد المشاهدات والأشياء وملاحظة القيم والتّصورات، قد تطلّب - في بعض وجوهه - مثل هذا التّكرار والتّشابه في كثير من الأحداث والمواقف والأدوار. وهو تشابه وتكرار وظّفه الكاتب فنيًّا بغية كشف وتحليل أوجه الالتقاء والاختلاف بين الدور المختلفة الي زارها السّارد؛ فقد كان الأمر يقتضي منه إيراد أحداث ومواقف وأدوار متشابهة في كلّ مكان يقيم فيه، ليجري من ثمّ مقارناته وآراءه وأحكامه بينها. ومع أنّ الرّواية قد تنطوي أحيانًا على

مسحة فكريّة تبدو بارزة في النّصّ من خلال طغيان بعض الحوارات والأفكار النّقديّة المجرّدة، إلا أنّ الكاتب استطاع مع ذلك أن يستثير المتلقّي بفضل ما أتاحه له شكل الرّحلة من رغبة وتشوّق دائمين إلى توقع القادم والمجهول. فضلًا عمّا تضمّنته فصول الرّواية من تصوّرات ومشاهدات ورؤى، إن حملت أحيانًا صفة التّماثل والتّشابه، فإنّها قد تضمّنت في أكثر الأحيان وجوهًا من الصّراع والتّضارب بين الشّخصيّات والقيم والأفكار والأهواء والنّزعات المتباينة. وهو أمر من شأنه أن يدفع القارئ إلى متابعة حركة السّرد والشّخصيّات لمعرفة تلك الفوارق والتّباينات التي كانت تميّز دارًا عن أخرى، وحضارة عن غيرها، ومقابلة ذلك كلّه بدار الوطن: أساس الرّحلة ومنطلقها.

خاتمة

إذا كانت الرّواية العربيّة قد حقّقت منجزات متميّزة بإفادتها وتأثّرها الفاعلين بالشّكل الغربيّ، فإنّ التفاتتها الواعية، في المقابل، إلى التّراث الحكائيّ العربيّ - على يد بعض الرّوائيين العرب ونجيب محفوظ من أبرزهم - شكّلت معينًا خصبًا لإثرائها ومدّها بوجوه من الحيويّة والتّجدّد؛ فالشّكل ليس قالبًا جامدًا يتقوقع فيه الكاتب ولا يغادره، وإنّما هو (الشّكل) متجدّد بتجدّد الرّؤية التي تتطلّب في كلّ مرة شكلًا جديدًا. ورواية "رحلة ابن فطومة" من النّماذج التي أكّدت نجاح محفوظ في التّعامل مع التّراث؛ فقد تمكّن فيها من تطويع قالب الرّحلة السّرديّ على وجه الخصوص للتّعبير عن رؤيته وخياراته الجماليّة.

وقد عُنيت الدراسة في ما مضى من صفحات ببحث جوانب محددة من شعريّة هذه الرّواية، باعتبار هذا المنحى من أبرز السمات المائزة فيها. فبحثت في شعريّة عنوان الرّواية وعناوين فصولها الدّاخليّة. ويلاحظ أنّ شعريّة هذا الجانب لم تتأت من استخدام جمل تعبيريّة ذات سمات شعريّة واستعاريّة، وإنّما هي تتحقق من استثمار فاعليّة "المفردة الواحدة" بما يمكن أن تثيره من مشحون دلاليّ إذا ما ربط القارئ بين العنوان والنّصّ، وهو أمر من شأنه أن يبعث لدى القارئ كثيرًا من الإيحاءات والمعاني المتباينة. وبدا عنصر الوصف في الرّواية واضحًا؛ فتمّ تصوير الأمكنة والنّاس والأشياء والطبائع ووقع كلّ ذلك وأثره في النّفس والشّعور. وقدّمت الرّواية لوحات مشهديّة معبرة وُظفت فيها معطيات الحواسّ المختلفة التي ساهمت في حيويّة السّرد ونقل الفكرة على نحو مؤثر ومصيب. وتميزت لغة الرّواية بالتّكثيف والإيجاز، ووضوح المنحى الاستعاريّ في التّعبير، واطراد الصّور الفنيّة، والانفتاح على لغة التّراث وتوظيفها في التّعبير عن رؤية النّصّ ومغزاه. ودرست أخيرًا شعريّة الإيقاع؛ إذ تبيّن أنّ الرّواية تقوم على بنية إيقاعيّة واضحة تعتمد "التكرار الموظف" لبعض الأحداث والمواقف والعناصر والدّلالات، وتوظيف بنية التّوازي والتّقابل التي تسمح بإقامة المقارنة والنّقد بين مكان ومكان وقيم وأخرى.. وواضح أنّ مثل هذا البناء ساعد في خدمة فكرة الرّواية وتعزيزها.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، عبد ا . (2001). المركزيّة الإسلاميّة: صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. (د.ت). الصّوفيّة والسّرياليّة، ط3، بيروت، دار السّاقي.
- بدر، عبد المحسن طه (د.ت). الرّؤية والأداة: نجيب محفوظ، ط3، القاهرة، دار المعارف.
- ابن بطوطة، محمّد بن عبد ا . (ت779ه) (1997). رحلة ابن بطوطة، تحقيق: عبد الهادي التازي، الرّباط، أكاديميّة المملكة المغربيّة.
- بلعابد، عبد الحق. (2008). عتبات: جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ط1، بيروت، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
- تودوروف، تزفتيان. (1990). الشّعريّة، تحقيق: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدّار البيضاء، دار توبقال للنّشر.
- تودوروف، تزفتيان. (1996). ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، بيروت، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
- جينيت، جيرار. (1992). "حدود السّرد"، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، في: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ط1، الرّباط، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب. ص71 - 84.
- جينيت، جيرار. (د.ت). مدخل لجامع النّصّ، تحقيق: عبد الرحمن أيّوب، بغداد، الدّار البيضاء، دار الشّؤون الثّقافيّة، دار توبقال للنّشر.
- حليفي، شعيب. (1997). شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، القاهرة، المجلس الأعلى للثّقافة.
- الحمداوي، جميل. (2006). "لماذا النّصّ الموازي"، مجلة الكرمل، ع 88 و89. ص218 - 225.
- أبو ديب، كمال. (1987). في الشّعريّة، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة.
- الرواشدة، سامح. (2006). "الشّعريّة في السّرد: دراسة في رواية "أنت منذ اليوم" في: منازل الحكاية: دراسات في الرّواية العربيّة، ط1، عمّان، دار الشّروق. ص131 - 178.
- الزعبي، أحمد. (1986). في الإيقاع الرّوائيّ، ط1، عمّان، دار الأمل.
- السّعافين، إبراهيم. (1993). "إشكاليّة القارئ في النّقد الألسنيّ" في: نظريّة الأدب ومغامرة التّجريب، ط1، القدس، دار الشّرق العربيّة للنشر والتّوزيع. ج1، ص5 - 35.
- السّعافين، إبراهيم. (1996). "نجيب محفوظ: جدل الأنا والتّراث" في: تحوّلات السّرد: دراسات في الرّواية العربيّة، ط1، عمّان، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع. ص101 - 137.
- شعث، أحمد جبر. (2005). شعريّة السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، خان يونس، مكتبة القادسيّة للنّشر والتّوزيع.
- شكير، يوسف. (2001). "شعريّة السّرد الرّوائيّ عند إدوار الخراط"، عالم الفكر، مج30، ع2، الكويت. ص241 - 276.
- الشّوابكة، محمّد علي. (2006). السّرد المؤطّر في رواية النّهايات لعبد الرحمن منيف:

البنية والدّلالة، عمّان، منشورات أمانة عمّان الكبرى.
- طرابيشي، جورج. (2006). "الدّين والإيدلوجيا والميتافيزيقا: قراءة دلاليّة لـ"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ" في: هرطقات عن الدّيمقراطيّة والعلمانيّة والحداثة والممانعة العربيّة، ط1، بيروت، دار السّاقي. ص123 - 155.
- عبد الغني، مصطفى. (1994). نجيب محفوظ: الثورة والتصوّف، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- عبد ا ، محمّد حسن. (2001). الإسلاميّة والروحيّة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، دار قباء.
- عبد ا ، محمّد حسن. (2006)."الإسلاميّة والرّوحيّة"، مجلّة العربيّ، ع577، ديسمبر، الكويت. ص120 - 123.
- عصفور، جابر. (1998). نظريّات معاصرة، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- العلاق، علي جعفر. (2002). "سرديّة النّصّ الشّعريّ" في: الدّلالة المرئيّة: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ط1، عمّان، دار الشّروق. ص149 - 183.
- العلاق، علي جعفر. (1997). "شعريّة اللّغة الروائيّة" في: الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة، ط1، عمّان، دار الشّروق. ص171 - 209.
- عودة، أمين يوسف. (1990). "رحلة ابن فطّومة: تحليل فنّيّ وموضوعيّ"، مجلة إبداع، ع1، القاهرة. ص25 - 32.
- فضل، صلاح. (2002). تحليل شعريّة السّرد، القاهرة، دار الكتاب المصري.
- قدامة بن جعفر. (1980). نقد الشّعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط1، القاهرة، مكتبة الكلّيّات الأزهريّة.
- القضاة، محمّد. (2000). التّشكيل الرّوائيّ عند نجيب محفوظ: دراسة في تجلّيات الموروث، ط1، بيروت، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
- قطوس، بسّام. (2001). سيميّاء العنوان، ط1، عمّان، وزارة الثّقافة.
- كريس، نانسي. (1995). "مراقبة الإيقاع" في: تقنيات الكتابة، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع. ص50 - 54.
- كريستيفا، جوليا. (1997). علم النّصّ، ترجمة: فريد الزّاهي، ط2، الدّار البيضاء، دار توبقال للنّشر.
- كوهن، جان. (1986). بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الوالي ومحمّد العمري، ط1، الدّار البيضاء، دار توبقال للنّشر.
- كيليطو، عبد الفتاح. (2001). المقامات: السّرد والأنساق الثّقافيّة، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، ط2، الدّار البيضاء، دار توبقال.
- لحمداني، حميد. (1991). بنية النّصّ السّرديّ: من منظور النّقد الأدبيّ، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ.
- مجمع اللغة العربيّة. (2004). المعجم الوسيط، ط4، القاهرة، مكتبة الشّروق الدّوليّة.

- المحضري، نور الدّين. (2005). "البعد الصّوفيّ وأثره على البنية الفنيّة في رواية رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ"، ثقافات، ع13، كليّة الآداب، جامعة البحرين. ص96 - 102.
- محفوظ، نجيب. (د.ت). رحلة ابن فطّومة، القاهرة، دار مصر للطّباعة.
- ناظم، حسن. (1994). مفاهيم الشّعريّة: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ.
- نجمي، حسن. (2000). شعريّة الفضاء السّرديّ، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ.
- ياكبسون، رومان. (1988). قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمّد الوالي ومبارك حنون، ط1، الدّار البيضاء، دار توبقال للنّشر.
- يعقوب، ناصر. (2004). اللّغة الشّعريّة وتجلّياتها في الرّواية العربيّة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
- يقطين، سعيد. (2009). "أساليب السّرد الرّوائيّ العربيّ: مقال في التّركيب" في: الرّواية العربيّة: ممكنات السّرد، الكويت، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب.ج2 ص131 - 151.

الهوامش

(1) حول هذا الجانب انظر: العلاق، علي جعفر: "سرديّة النّصّ الشّعريّ" في: الدّلالة المرئيّة: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ط1، دار الشّروق، عمّان، 2002، ص149 - 158.

(2) من هؤلاء مثلًا قدامة بن جعفر الذي يُعرف الشّعر بقوله: "إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى". انظر كتابه: نقد الشّعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، القاهرة، 1980، ص64.

(3) تودوروف، تزفتيان: الشّعريّة، تحقيق: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1990، ص23.

(4) تودوروف، الشّعريّة، ص23.

(5) ياكبسون، رومان: قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1988، ص24.

(6) تودوروف، الشّعريّة، ص24.

(7) من الدّراسات التي عنيت بالنّظريّة انظر مثلًا: تودوروف، الشعريّة؛ ياكبسون، قضايا الشّعريّة؛ جينيت، جيرار: مدخل لجامع النّصّ، تحقيق: عبد الرحمن أيوب، دار الشّؤون الثقافيّة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، د.ت؛ كريستيفا، جوليا: علم النّصّ، ترجمة: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1997؛ أبو ديب، كمال: في الشّعريّة، ط1، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1987؛ عصفور، جابر: نظريّات معاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1998؛ ناظم، حسن: مفاهيم الشّعريّة: دراسة مقارنة في

الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 1994. وفي جانب التطبيق انظر مثلا: حليفي، شعيب: شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997؛ العلاق، علي جعفر: "شعريّة اللغة الروائيّة" في: الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة، ط1، دار الشروق، عمّان، 1997، ص171 - 209؛ نجمي، حسن: شعريّة الفضاء السّرديّ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء،2000؛ فضل، صلاح: تحليل شعريّة السّرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2002؛ يعقوب، ناصر: اللغة الشّعريّة وتجلّياتها في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 2004؛ شعث، أحمد جبر: شعريّة السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة القادسيّة للنشر والتوزيع، خان يونس، 2005؛ الرواشدة، سامح: "الشعريّة في السّرد: دراسة في رواية "أنت منذ اليوم" في: منازل الحكاية: دراسات في الرّواية العربيّة، ط1، دار الشّروق، عمّان، 2006، ص131 - 178.

(8) محفوظ، نجيب: رحلة ابن فطّومة، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.

(9) انظر مثلًا: السّعافين، إبراهيم: "نجيب محفوظ: جدل الأنا والتراث" في: تحوّلات السّرد: دراسات في الرّواية العربيّة، ط1، دار الشّروق للنشر والتوزيع، عمّان، 1996، ص132 - 136؛ القضاة، محمد: التشكيل الرّوائيّ عند نجيب محفوظ: دراسة في تجلّيات الموروث، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 2000، ص277 - 290.

(10) انظر مثلًا: طرابيشي، جورج: "الدين والإيدلوجيا والميتافيزيقا: قراءة دلاليّة لـ"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ" في: هرطقات عن الديمقراطيّة والعلمانيّة والحداثة والممانعة العربيّة، ط1، دار الساقي، بيروت، 2006، ص123 - 155؛ عبد ا ، محمد حسن: "الإسلاميّة والروحيّة"، مجلة العربي، ع577، ديسمبر، الكويت، 2006، ص120 - 123.

(11) تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص164 - 165.

(12) عصفور، نظريّات معاصرة، ص219.

(13) شكير، يوسف: "شعريّة السّرد الرّوائيّ عند إدوار الخراط"، عالم الفكر، مج30، ع2، الكويت، 2001، ص241، 248.

(14) يقطين، سعيد: "أساليب السّرد الرّوائي العربيّ: مقال في التركيب" في: الرّواية العربيّة: ممكنات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ج2 ص140.

(15) للمزيد عن العنوان ووظيفته في النّصّ انظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات: جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008، ص65 - 89؛ قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمّان، 2001.

(16) حول دور القارئ في النّقد الحديث انظر: السّعافين، إبراهيم: "إشكاليّة القارئ في النّقد الألسنيّ" في: نظريّة الأدب ومغامرة التّجريب، ط1، دار الشرق العربيّة للنشر والتوزيع،

القدس، 1993، ج1، ص5 - 35.
(17) السّعافين، نجيب محفوظ: جدل الأنا والتراث، ص132.
(18) ابن بطوطة، محمد بن عبد ا (ت779هـ): رحلة ابن بطوطة، تحقيق: عبد الهادي التازي، أكاديميّة المملكة المغربيّة، الرّباط، 1997.
(19) طرابيشي، الدين والإيدلوجيا والميتافيزيقا، ص126.
(20) إبراهيم، عبد ا : المركزيّة الإسلاميّة: صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 2001، ص197.
(21) الحمداوي، جميل: "لماذا النصّ الموازي"، مجلة الكرمل، ع 88 و89، صيف وخريف 2006، ص218.
(22) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص29.
(23) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص37.
(24) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص47.
(25) السعافين، نجيب محفوظ: جدل الأنا والتراث، ص135.
(26) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص150.
(27) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص93.
(28) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص103.
(29) مجمع اللغة العربيّة: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشّروق الدوليّة، القاهرة، 2004، ص191.
(30) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص138.
(31) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص132، 133.
(32) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص143.
(33) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص152.
(34) عودة، أمين يوسف: "رحلة ابن فطومة: تحليل فنّيّ وموضوعيّ"، مجلة إبداع، ع1، القاهرة، يناير1990، ص32.
(35) طرابيشي، الدين والإيدلوجيا والميتافيزيقا، ص154.
(36) جينيت، جيرار: "حدود السّرد"، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، في: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ط1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 1992، ص77؛ وانظر أيضًا: لحمداني، حميد: بنية النصّ السّرديّ: من منظور النقد الأدبيّ، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، 1991، ص79 - 80.
(37) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص5.
(38) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص37.
(39) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص28.
(40) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص44.
(41) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص52.

(42) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص39 - 40.
(43) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص35 - 36.
(44) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص47.
(45) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص64.
(46) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص64 - 65.
(47) الشّوابكة، محمّد علي: السّرد المؤطّر في رواية النّهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدّلالة، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2006، ص168.
(48) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص79 - 80.
(49) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص23.
(50) بدر، عبد المحسن طه: الرؤية والأداة: نجيب محفوظ، ط3، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص294.
(51) كوهن، جان: بنية اللغة الشّعريّة، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1986، ص105.
(52) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص9.
(53) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص11.
(54) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص23.
(55) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص17.
(56) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص19.
(57) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص19 - 20.
(58) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص36.
(59) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص76.
(60) محفوظ، رحلة ابن فطومة ، ص23.
(61) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص145؛ وهو اقتباس من قوله تعالى: وأشرقت الأرض بنور ربّها وجيء بالنبيين والشّهداء وقضي بينهم بالحقّ وهم لا يظلمون . الزمر: 69.
(62) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص146؛ وهو اقتباس لقوله تعالى: ادخلوها بسلام آمنين . الحجر: 46.
(63) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص141؛ وفيه ينظر إلى قوله تعالى: وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظلّ وجهه مسودّا وهو كظيم . النحل: 58.
(64) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص147.
(65) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص156.
(66) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص85.
(67) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص137.
(68) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص64، 25، 17، 49، 22.
(69) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص25، 89، 111، 139، 140.

(70) لاستجلاء الأثر الصّوفيّ في الرّواية على نحو أعمّ انظر: المحضري، نور الدين: "البعد الصّوفيّ وأثره على البنية الفنيّة في رواية رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ"، ثقافات، ع13، كليّة الآداب، جامعة البحرين، 2005، ص96 - 102؛ وحول موضوع التصوّف في أدب محفوظ عامّة انظر مثلًا: عبد الغني، مصطفى: نجيب محفوظ: الثورة والتصوّف، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1994؛ عبد ا ، محمد حسن: الإسلاميّة والروحيّة في أدب نجيب محفوظ، دار قباء، القاهرة، 2001.
(71) أدونيس، علي أحمد سعيد: الصّوفيّة والسّرياليّة، ط3، دار الساقي، بيروت، د.ت، ص23.
(72) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص80.
(73) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص152.
(74) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص68.
(75) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص36.
(76) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص155.
(77) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص155.
(78) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص150.
(79) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص150.
(80) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص89.
(81) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص72.
(82) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص77.
(83) الزعبي، أحمد: في الإيقاع الرّوائيّ، ط1، دار الأمل، عمّان، 1986، ص8؛ وعن الإيقاع الرّوائيّ انظر أيضًا: كريس، نانسي: "مراقبة الإيقاع" في: تقنيات الكتابة، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1995، ص50 - 54.
(84) كيليطو، عبد الفتاح: المقامات: السّرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، 2001، ص97.
(85) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص30.
(86) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص29.
(87) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص70.
(88) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص95.
(89) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص18.
(90) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص34.
(91) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص79.
(92) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص88.
(93) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص114.
(94) محفوظ، رحلة ابن فطومة، ص134.
(95) عودة، رحلة ابن فطومة، ص31 - 32.

The Poetics of Narration: A Study of the Journey of Ibn Fattouma by Najib Mahfouz

Dr. Mufleh Hweitat
Faculty of Languages - The University of Jordan Aqaba Branch
Aqaba - Jordan

Abstract

This study investigates the topic of poetics in narration through, firstly, showing the boundaries and the areas by which it can be represented. Secondly, the study examines this aspect in Najib Mahfouz's novel the Journey of Ibn Fattouma. It was found that the poetics of this novel basically results from its experimentalism of benefiting from the forms of Arabic legacy of poetics, particularly Travel literature and subjecting these forms to reveal different issues of life, existence, justice, and freedom. Such issues are associated with a human being everywhere and every time. This study also looked into specific areas of the representations of poetics in the novel: the title, the description, the language, and the harmony. As a whole, the study highlighted the role of the aesthetic and expressive aspects of language that the writer successfully made use of in serving the form and the vision of the text.

Keywords: poetics, narration, Journey of Ibn Fattouma, Najib Mahfouz